GRAPHIK DER GEGENWART





GRAPHIK DER GEGENWART



GRAPHIK DER GEGENWART

MAX LIEBERMANN
HANS MEID * ANDERS ZORN * MAX SLEVOGT
EMIL ORLIK * ERNST STERN * LESSER URY
KÄTHE KOLLWITZ * HEINRICH ZILLE

Fischer-Druck G.m.b.H. Berlin SO.16

ALLEINVERTRIEB:

JOSEF SINGER VERLAG A.-G., BERLIN

Inhaltsverzeichnis



MAX LIEBERMANN

VON

JULIUS ELIAS





Kinder Ätzung (1876)

Im Jahre 1893 erschien die erste Sammlung von Max Liebermanns Radierungen, achtzehn Blatt, wovon vier Blatt in den Text Richard Grauls eingedruckt waren. Die Entstehungszeit der einzelnen Platten geht auf das Jahr 1888 zurück. Die Mappe konnte nur in wenigen Exemplaren an den Mann gebracht werden. Der sehr beträchtliche Restbestand ging später auf die liebermannfreundliche Firma Bruno und Paul Cassirer über, wurde aber nicht mehr mappenweise, sondern der größeren Popularisierung halber, nur blattweise verkauft, so daß ein vollständiges Exemplar dieses Radierwerkes heute zu den größten Seltenheiten gehört.

Die Ermunterung, die Liebermanns Graphik durch die Regsamkeit der Photographischen Gesellschaft empfangen hatte, blieb nicht ohne Ergebnis: während Liebermann vor 1888 nicht mehr als vier Radierungen geschaffen hatte, die überdies nur als artistische Zweckarbeiten gelten dürfen und zwar eine saubere, aber traditiongebundene Hand verraten, so konnte Gustav Schiefler 1906 in der ersten Auflage seines „Graphischen Werkes von Max Liebermann" (verlegt bei Bruno Cassirer) neunundfünfzig Nummern verzeichnen. In Liebermanns Lebensarbeit war die Radierung zwar spät erschienen; dann aber trat sie als künstlerisches Ausdrucksmittel ebenbürtig neben seine Malerei. Zunächst nur liebhaberisches Vergnügen für den Sammler, finden Liebermanns Bilddrucke allmählich Anschluß an das Kulturinteresse vieler. Heut ist, unter anderem, die Sendung seiner Graphik: all denen Ersatz zu bieten, denen es wirtschaftlich nicht gegönnt ist, eine seiner Malereien zu erwerben. Er hat nicht nur einen dürr gewordenen Kunstzweig zu neuer Blüte gebracht und mit seiner Leidenschaft für die Radierung die Schaffenden seiner Generation mitgerissen, er hat auch die weitesten Kreise kunstliebender Menschen dahingeführt, Freude an der Radierung und die rechte Distanz zum modernen Bilddruck zu gewinnen.

Die Radierung, seit Rembrandts genialer und sehr persönlicher Verwendung der Nadel in Vergessenheit geraten, ist erst im neunzehnten Jahrhundert wiederentdeckt worden. Ihr neues Vaterland war Frankreich. Die Wirksamkeit Charles Méryons war durchgreifend. Er machte aus der Not eine Tugend, als er zur Radierung kam: er war nämlich farbenblind geboren und fand kein anderes Mittel, seine Natureindrücke malerisch zu formen, — jene Visionen der alten, vom Nebel der Vorzeit so interessant umsponnenen großen Stadt Paris. Méryon radierte die künstlerische, geistige, soziale Atmosphäre von Paris; radierte die Stadt da, wo sie ihre eigene Geschichte erzählt. Seiner Radierung war ein moderner Sinn untergelegt, und so gehört sie stofflich zwar der Kulturgeschichte, doch was die Form betrifft, der modernen Kunstgeschichte an. Die Gesinnung ist ihm von Delacroix gekommen, der eigentlich als erster wieder die Graphik als persönliches Ausdrucksmittel neben seiner Malerei betrieb, Weltdichtung mit seiner strotzenden Malerphantasie füllte, ja überfüllte, doch die Technik so wenig ausbildete, daß er als Radierer damals keine sonderlichen Wirkungen ausübte. Von Méryon kam die Macht an Jacquemart oder Bracquemond, große graphische Bewältiger, die mit handwerklicher Virtuosität Realitäten jeder Art spielend bezwangen und die Radierung mit so intim ausgebildeten Organen versahen, daß sie jegliche Materie (oh, la belle matière!) gleichsam aufs Wort getreu wiederholen konnte. Rein künstlerisch aber ist ihr Werk etwas wie ein Rückschritt gegen Méryon gewesen.

Erst Manet . . . Edouard Manet war es, der gesagt haben soll: jeder richtige Maler müsse in seinem Atelier neben Leinwand und Palette Kupferplatte und Lithographie-Stein liegen haben. Durch Manet erlebte die



Altmännerhaus Ätzung (1890)

moderne Radierung ihren Rembrandttag. Und durch Degas. Sie verbanden die Radierung aufs innigste mit ihrer Malerei (und nicht bloß stofflich) und benutzten sie als Entspannung von ihrer malerischen Arbeit; sie auch haben das modellierende Licht stärker in die Radierung eingeführt, als es Méryon gelungen war. Sie haben die Radierung impressionistisch gemacht. Sie haben ihr Lebensfülle, farbigen Glanz und geistige Schönheit gegeben. Sie haben das Auge freigemacht für die Radierung und Phantasie und Verstand in formale Vervollkommnungen gelegt. Besonders bei Degas ist das Metier — wie in seinen farbigen Zeichnungen, den berühmten Pastellen — fast rätselhaft.

Bei Max Liebermann fällt die erwachte Leidenschaft für die Malerradierung mit dem neuen Aufschwung seiner Zeichenkunst zusammen. Es war der Moment, da er so zu zeichnen liebte, wie er malte; und nun radiert



Spielende Kinder Kalte Nadel (1890)

er, wie er zeichnete, — mit einer sehr persönlichen, willkürlichen Hand, die mit der speziellen Fachgenossenschaft der Radierer durchaus nicht wetteifern will; die technischen Kombinationen hat ihm keiner beigebracht; sie waren und blieben seine eigenste Sache. Nach Überwindung einiger Kinderkrankheiten schreibt seine Hand auf die Platte mit einer Sicherheit und Suggestionsfähigkeit, die von seiner reinen Zeichenkunst nicht überboten wurden. Durch seine Zeichnung — so wie der alte Naturalist allmählich unter der Einwirkung des französischen Impressionismus das Zeichnen zu betreiben gelernt hatte — ist er der Radierer geworden, der er ist. Bei der Zeichnung kam es ihm längst nicht mehr auf irgend eine scharfe Genauigkeit der Linienführung, auf flotte Überwindung und saubere Begründung des Konturs an: die Zeichnung war ihm ein Mittel, der Natur, die einzig er liebte, so nahe wie möglich auf den Leib zu rücken, so rasch wie möglich mit dem Erlebnis fertig zu werden, so unmittelbar wie möglich sein Gefühl von den natürlichen Erscheinungen niederzuschreiben. Menzel wurde von einem bis zur Besessenheit gesteigerten Pflichtgefühl angetrieben, täglich sein bestimmtes Pensum Zeichnung zu leisten, ehe er an seine Malereien ging, — Liebermann aber war damals und später das Zeichnen durchaus nicht etwas von seiner Malerei Abgelöstes: er mußte zeichnen, wie er malen mußte.



In den Dünen bei Katwijk — Vernis mou. Kalte Nadel (1891)

Nicht, um nicht aus der Übung zu kommen, zeichnete er, — sondern das Zeichnen war ihm dieselbe angeborene Übung, wie ihm das Malen eine angeborene Übung war. Anders gesagt: bei Menzel war das Zeichnen reflektorisch, bei Liebermann naiv. So gelangte er zu der „lebendigen Linie", welche die dem Impressionismus vorausarbeitenden Goncourts als das Höchste in der Zeichenkunst betrachteten, — der Linie, die die ganze Wärme der Naturnähe, ihr Fluidum wie ein guter elektrischer Leiter auffängt, — der Linie, die zu stammeln scheint und ursprünglich ist wie ein Kind.

Mit derselben Intensität des Gefühls, derselben schlichten Größe der Anschauung, derselben diskreten Schöpferkraft und auch mit demselben Finderglück, wie er auf das Papier schrieb, hat Max Liebermann auf Platte und Stein geschrieben. Und ebenso leicht wurde ihm mit der Zeit die Schrift, — scheinbar, denn im Wesen seines Schaffens lag, daß er auch das kleinste Werk sich schwer abringen mußte. Ein gewisser Unterschied nun ist zwischen seiner Radierung und seiner Lithographie (wie auch bei Slevogt). Auf den Stein zeichnete er in einem höheren Grade, zeichnete er fröhlicher, unbefangener, inspiratorischer, man möchte sagen: idealistischer. Er phantasiert gleichsam dahin. Es ist eine Art Rausch. Während auf den Radierungen die schwarz-weiße Wiedergeburt einer farbigen Wirklichkeit oft



Badende Knaben Ätzung. Kalte Nadel (1896)

mehr durch den technisch befangenen Geist vor sich geht. Die wohl zu überdenkenden Verbindungen und Kreuzungen der Mittel — kalte Nadel, Ätzung, vernis mou — lassen in dem Prozeß des graphischen Schaffens mehr die Intelligenz hervortreten.

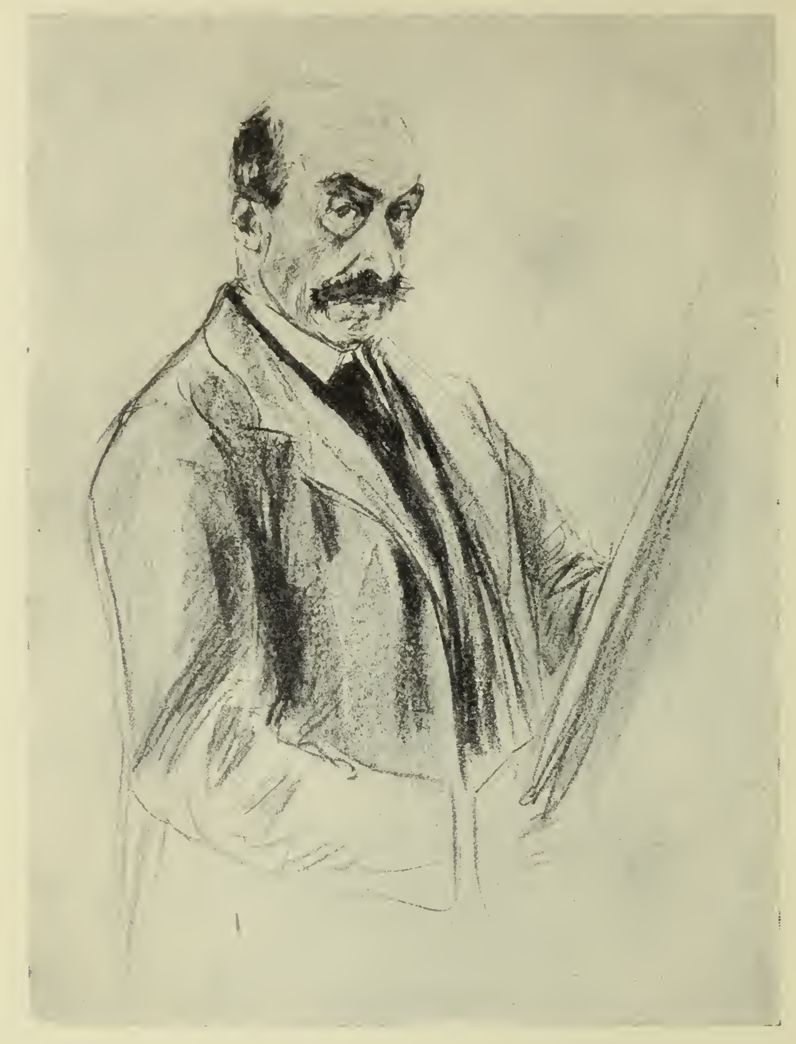
Den Begriff Graphik im weitesten Sinne genommen, kann man sagen: hier kommt die Poesie seines Werkes am lautersten und tiefsten zum Ausdruck. Und das ist das Kennzeichnende: wie immer man die Auswahl seiner graphischen Arbeiten numerisch treffen mag, man wird stets den ganzen Graphiker Liebermann auf der Höhe seiner Entfaltung haben, den ganzen Künstler, den ganzen Menschen. Den Künstler, der das alte Genre totschlug und an seine Stelle die rein und diskret geschaute Wirklichkeit setzte, der Sonne und Licht in seine Neuschöpfungen zog, der unbewußt die schöne, bewegte Gewalt der menschlichen Gestalt feierte und seine Geschöpfe im Raum atmen ließ, den Künstler, der immer nur so viel gibt, daß die mitarbeitende Phantasie des Betrachters in Arbeit bleibt; — und den Menschen, der in seiner Sehweise und Prozedur ein Naturalist, doch in seiner Wesenheit ein Romantiker ist. Liebermanns Werk aber — auch sein graphisches Werk, und dies vor allem — bedeutet die welterklärende Macht der Kunst.



Badende Knaben — Ätzung (1906)

Es ist auf seinem Höhepunkt impressionistisch, weil es impressionistisch werden mußte. Wie nun die Eindrücke bei Max Liebermann erreicht werden: diese kosmische Poesie des Windes, diese zögernden Dämmerungen, dieser, man möchte sagen: Salzgeschmack der Meeresniederungen, die melancholische Sehnsucht, die über Ebenen mit tiefen Horizonten liegt, die warme Heimlichkeit der Behausungen, das lebendige Walten und Wirken der Kreatur, das Porträt als Gefäß für schöne Körpersinnlichkeiten — zur sensuellen und zugleich seelischen Beschäftigung unserer Einbildungskraft: wie solche Eindrücke erreicht und vermittelt werden, im wesentlichen durch einfachen und sparsamen Wechsel zweier Farben, das ist letzten Endes ein Wunder. Er leiht dem Geist der irdischen Dinge eine Sprache. Für diesen Naturalisten existiert die Abschrift der Natur nicht: immer und überall schreibt sich seine Persönlichkeit ins Bild. Auch sein graphischer Naturalismus ist von solcher Art, daß sein künstlerisches Schaffen gleichsam erst hinter der Natur einsetzt, indem er Wirklichkeitseindruck, Wirklichkeitsmotiv nur benutzt, um seine Phantasie in Tätigkeit setzen zu lassen. Insofern ist kein Unterschied des künstlerischen Schaffens zwischen ihm und den großen Idealisten.

Vieles, was Liebermann gemalt hat, das hat er auch radiert. Indessen. reine Übertragung — Arbeit des nachschaffenden Technikers — hat ihn



Selbstbildnis Lithographie (1911)

niemals interessiert. Bei einer gewissen Gleichheit des Motivs wurden die Bilddrucke freie Wiederholungen, neue Geburten in einem neuen Stil. Im Anfang, jawohl, als ihm die Radierung innerlich noch etwas Fremdes war, da hat er einige Bildkompositionen streng übersetzt; Beispiel ist das Erstlingsblatt „Kinder", diese noch unbeholfene Abschrift. Liebermann wurde damals von Kunstjournalen aufgefordert, seine Bilder fürs Blatt zu schreiben, wie das in Frankreich üblich war. Auch Corot und Courbet, auch Manet und seine Freunde hatten, aus sachlichen Propagandazwecken, dem leisen Zwange nachgegeben. Ja, die französischen Impressionisten haben, sehr praktisch, sogar mit einer eigenen graphischen Zeitschrift „Le jour et la nuit" („Licht und Schatten") experimentiert, die von Degas und Pissarro begründet wurde,



Wilhelm von Bode Lithographie (1909)

doch nicht über die erste Nummer hinauskam. Liebermanns Herz aber hing nicht an dieser Übung. Der Radierer Liebermann wurde eigentlich erst dort geboren, wo der Maler und der Zeichner geboren wurden: in Holland.

Man sagt: Israels habe den Maler, Anton Mauve habe den Zeichner angeleitet und beeinflußt. Ganz abgesehen davon, daß der alte Israels stets mit so graziöser wie entschiedener Gebärde ablehnte, Liebermanns Schulhaupt gewesen zu sein, hat es bei einer geborenen, ewig triebfähigen Malernatur wie Liebermann geringen Sinn, nach Abhängigkeit zu fragen und ihre Analyse zu versuchen. Die gesunde Begierde des Neuen, die in Liebermann steckte, war natürlicherweise zeitlichen Einflüssen unterworfen, die schein-

bar von außen kommen, innerlich aber in der schaffenden Individualität so vorbereitet sind, daß sie im Augenblick der Empfängnis auch schon persönlich verarbeitet erscheinen. Man sieht — auf Malerei, auf Kroki, auf Bilddruck — den Künstler immer nur auf seinem eigenen Neuland, sieht nicht mehr die Scholle, von der sein Fuß mit nachtwandlerischer Festigkeit sprang. Die sogenannten Abhängigkeiten — die Oeuvres von Menzel und Krüger oder Munkacsy oder Courbet und Millet oder Rembrandt und Frans Hals oder Bastian-Lepage oder Manet und Degas — waren im wesentlichen für Liebermann nichts anderes als Garantien, daß er nie den Zusammenhang mit der Tradition und mit seiner Zeit verlor. Nicht Meister, sondern Liebhabereien, die wechselten, verschwanden, wiederkamen und abermals untertauchten.

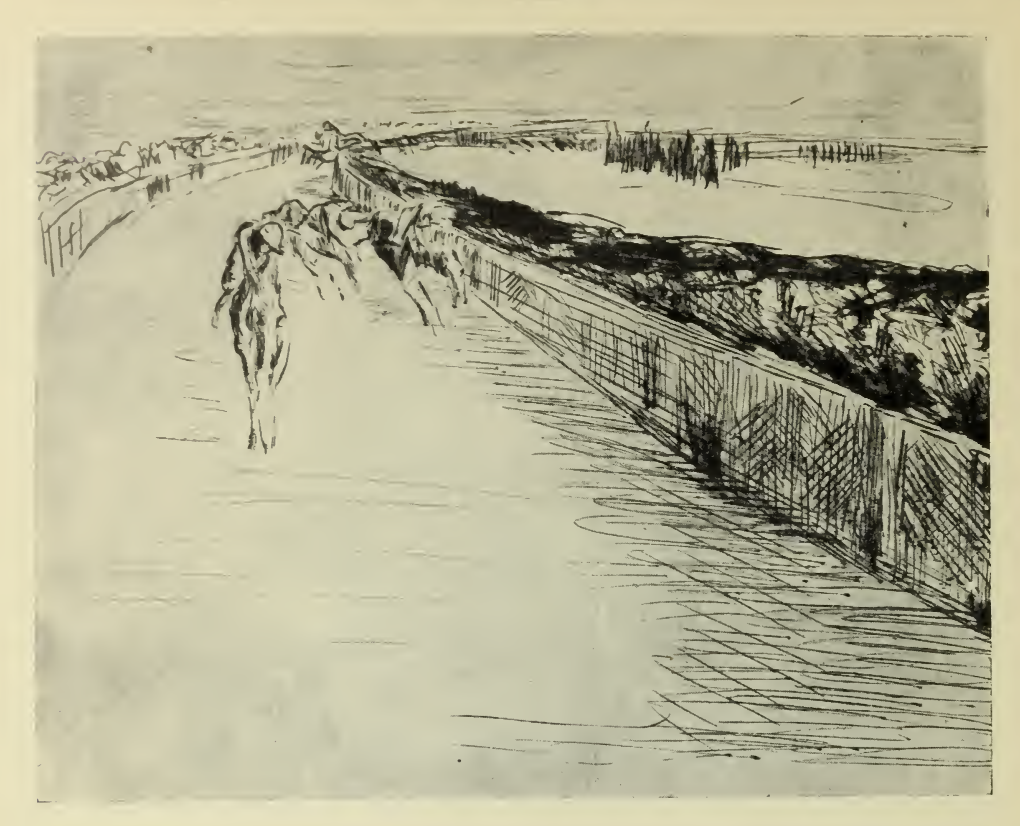
Eine große Einwirkung war allerdings da: sie ging indessen nicht von einer einzelnen Persönlichkeit aus, sondern von einem ganzen Land, einer Atmosphäre: Holland. Zwei Seelen waren in ihm: Berlin und Holland. Wie er historisch die Reihe der großen Berliner Realisten und Charakteristiker abschließt und in gewissem Sinne gipfelt, so ist berlinischer Geist die unterste Grundlage seiner Künstlerorganisation: der unbeirrbare, poetisierenden Schwankungen abgekehrte Wirklichkeitssinn, Klarheit, Besonnenheit, Arbeitsinstinkt. Holland aber, die andere Heimat des Binnendeutschen, war seine seelische Auffrischung: hier bestätigte sich andauernd sein Naturgefühl, vertiefte sich jene volksmäßige, sozial beunruhigte Empfindung, die den Bauer und den Arbeiter in die deutsche Malerei einführte, steigerte sich seine malerische Visionsfähigkeit, bestätigten sich die schönen Sinnlichkeiten seiner Kunst. Wenn Liebermann den französischen Impressionismus deutsch machte, — Holland war sein erstes Versuchsfeld, und — was die atmosphärische Malerei und die Erlebnisse seiner menschlichen Optik betrifft — das Land der Erfüllung. Ein seiner Begabung gelobtes Land, das er sich durch die Tat verdiente.

Eng war der Kreis seiner Themen, auch der radierten Themen, — aber welche Lebensfülle in dieser Enge, welcher Reichtum eines immer neuen Ausdrucks bei äußerlicher Gleichheit der Sujets. Und wie ist immer wieder eine letzte Note in den Strand- und Dünenlandschaften, in den Spitalmotiven, auf den Blättern von Herden und Hüterinnen, von Heloten der Scholle, von bäuerlichen Waschplätzen getroffen. Seiner stärker einsetzenden Radierkunst zeigte sich, so wenig wie seiner Malerei, die „lustige Seite des Lebens“: gleich seinem großen Wegführer Millet hat er das Mitleid, das Erbarmen mit den Niedrigen und Enterbten. Doch nicht anders wie dem Franzosen zeigt sich dem Deutschen Liebermann in den Schichten der Armut, im Kreise harter Lebenstätigkeiten und rauher Naturbedingungen immer das Menschliche, — die Poesie. Er schreibt von den Greisen des Spitals, langen, hageren, abgelebten Menschen und ihrem in schwermütiger Stille verfließenden Dasein. Er schreibt von den elenden Behausungen des bäuerlichen Werk-



Jäger mit Hunden — Kalte Nadel (1914)

mannes oder Schiffers: Wohnraum, Scheuer, Kammer, Küche, Stall in einem; die Menschen hocken zusammen oder arbeiten in stumpfer Hingabe; oder: das Essen wird aufgetragen, die Leute beten, ein Sonnenstrahl hüpft nach vorn zu den Betern — eine heilige Schilderei. Oder: der Bauer steht fröstelnd vor der ausgerenkten Kate, indessen an Stacketen ärmliches Zeug im Winde flattert. Rüstige Bäuerinnen schildert er, die im Garten auf den schwellenden Rasen die Wäsche zum Trocknen hinlegen oder an Seilen gegen den lichten, warmen Himmel spreiten. Oder er schildert gebeugte, blutleere Greisinnen, die einsam in hellen Kammern hausen und bei gewohnter Arbeit frösteln; oder alte erschöpfte Männer oder jungzarte, ins Geweb versunkene Spitzenklöpplerinnen; oder Leute des Handwerks, in schwüle Stuben gepfercht, Weber am Webstuhl, alte graue Menschen. Und als Kernstück der ersten Epoche (wie in der Malerei, doch anders komponiert) die Netzeflickerinnen: ein pantheistisches Lied — Dünenland, in unendliche Weiten deutend, silbergrauer, halb-kühler, halb-erwärmter Himmel; weibliche Gestalten hocken auf dem Boden, eins mit ihm als farbige Masse, erheben sich, verwachsen abermals mit der Erde; so geht es fort, bis die Reihen im Duft der Ferne verschwinden, — ein raunender Gesang wie aus der Edda.



Pferderennen · Kalte Nadel (1916)

Mit dem neuen Jahrhundert erfolgt in Liebermanns Radierung, entwicklungsmäßig, eine Änderung der Sehweise und Darstellungsart. Wie — unter dem Druck des Impressionismus — bei Liebermann die Herrschaft der Valeurs aufhört und die helle Farbigkeit beginnt und sich bis in das Alter des Künstlers steigert und steigert — so tritt in Zeichnung und Radierung eine entsprechende Umsetzung des farbigen Lebens in eine breite, hastende, abkürzende Linienführung, tritt die „Hieroglyphenschrift" ein — auf starken, in sich vollendeten, für sich selbst existierenden Kunstwerken. Über diesen Stilwandel haben beleuchtend und erschöpfend Max J. Friedländer, Curt Glaser und Erich Hancke Ausgezeichnetes geschrieben.

In Liebermanns Psychologie wechselt nun manches. Was oben das Milletsche Mitleid genannt wurde, schwächt sich ab. Die soziale Erregung, die seelische Sympathie dämpfen sich, das Weltbild wird weiter. Liebermann wird von Rhythmen der Bewegung ergriffen, stärker als je zuvor: er schreibt Momentbilder, wie die Polospieler, die Pferderennen und das wimmelnde, ameisenhafte, durcheinander verschlungene, sich anziehende, sich abstoßende Treiben der Amsterdamer Judenmärkte. Von diesen Blättern lassen die Judenstücke den Pulsschlag seines Herzens lebhafter verspüren;



Im Tiergarten — Kalte Nadel (1918)

auch zeichnerisch sind sie ja der Mittelpunkt seiner künstlerischen Höherentwicklung. Ein ganz feiner Faden zieht sich psychologisch von den Judengassen zu den Netzflickerinnen hin: Liebermann scheint mit menschlicher Wärme seinem Stoff zugetan. Gleichzeitig aber distanziert sich Liebermann von der Umwelt seiner Sympathie entschiedener als je zuvor. Sein wachsendes Künstlertum legt eine abkühlende Schicht zwischen sich und die Umwelt. Alle Reize des überlegen hingeschriebenen Motivs sollen von der persönlichen Form, dieser interessanten, fast pikanten Nadelführung ausgehen. Früher ruhte er gleichsam auf Tonflächen aus; jetzt eilt er, mit der Kraft und Schnelle eines alten Peleus, auf den Eingebungen eines merkwürdigen, zugleich scharfen und saftig schwingenden Strichs von Suggestion zu Suggestion. Wie eine Verjüngung ist das alles.

Diese nach innen glühende Versachlichung findet sich mit besonderer Stärke auf den radierten oder lithographierten Porträts, — auf den vielen Selbstbildnissen. Je mehr sich seine Jahre abwärts senken, desto energischer bekommt Max Liebermann sein Genie in die Hand, desto klassischer werden die Ausdrucksmittel, über die seine naive Meisterschaft gebietet. Oder nicht eigentlich: gebietet. Liebermann wird vielmehr frei von seinen Ausdrucks-

mitteln. Ob Palette, ob Zeichenstift, ob Radierung oder Lithographie ist überhaupt keine Frage technischer Auswahl mehr. Die Frage wird indifferent für seine schöpferische Persönlichkeit.

Modernität, das ist das Talent zum Neuen. Dieses Talent verpflichtet. Das sagt sich Max Liebermann jeden Lebenstag. Und auch jener große Hokusai mag manchmal ihm vor Augen stehen, der, neunzig Jahre alt, von sich schrieb: „Hätte ich nur noch fünf Jahre vor mir, — ich könnte ein großer Künstler werden.“ Mit welcher Intuitionskraft, mit welcher Fülle der Selbsterkenntnis behandelt Max Liebermann die eigene Erscheinung, — das, was an ihr irdisch, das, was an ihr nicht vergänglich ist. Mit rembrandthafter Unerbittlichkeit sitzt er als malerischer oder graphischer Bildner über sich selbst zu Gericht. Ein Vivisektor am eigenen Leibe und an der eigenen Seele. Es ist das tiefste Bedürfnis nach künstlerischer Aufrichtigkeit, das ihn antreibt, solche Selbstbildnisse zu schaffen. In der herben Reinlichkeit dieser Selbstschilderungen symbolisiert sich sein ganzes Schaffen.

Wie nannte der Alte vom Haag seinen Lebens- und Kunstgefährten Max Liebermann? „Ein kindlicher, origineller Künstler mit einem starken Herzen . . .“

HANS MEID

VON

LOTHAR BRIEGER





Selbstbildnis (1917)

Wir alle in Deutschland leben trotz aller äußeren Wandlungen und Entwicklungen gerne in einer traumhaften Welt, wenn man unter einer Traumwelt die reale Welt verstehen kann, in die wir unsere eigene Seele transponiert haben, so daß wir in ihr uns selbst anblicken. Damit unterscheiden wir uns lebhaft von allem romanischen Wesen, mag unsere Sehnsucht es auch ständig umwerben. Für den Romanen bedeutet Romantik eine Steigerung der äußerlichen Bewegtheit des Daseins, man könnte sagen, eine Zuspitzung alles Naturalistischen, seine Betonung bis zu einer Unwahrscheinlichkeit, in der sich gerade für ihn die romantischen Elemente verkörpern. Die deutsche Romantik aber ist völlig eine Sache des inneren Erlebnisses, die alles äußere Dasein auf die Stufe eines künstlerisch ornamentalen Bestehens herabdrückt. Die Romantik der Romanen erstrebt



Nachtstück (1918)

eine Überordnung des menschlichen Lebens über alles andere Leben, die deutsche Romantik im Gegenteil eine Einordnung. Und da des Deutschen Natur nun einmal eine romantische ist, mußte sich ihm auch der Impressionismus, sobald er erst nach Deutschland herüber wanderte, mit der Anzahl nach geringen Ausnahmen anpassen: in seine Sachlichkeit dringt sofort das erzählende Temperament, das innerliche Geschehen ein — man denke an Corinth oder gar an Slevogt —, und was überhaupt künstlerische Lebenspraxis zu sein beanspruchte, wird mit einem Male zu einem Dienenden und Erweiternden an im Grunde ganz anders bestimmten Zwecken und Zielen. Darum hat alle deutsche Kunst auch immer nur kurze Perioden, in denen sie populär, d. h. durchaus verständlich wirkt, die Eigenwilligkeit in ihr ist stärker als sonst wo, und die liebenswürdigste Gebärdung schützt sie nicht vor schnellen und grellen Mißverständnissen. Wenn wir etwa genau so wie andere Völker zwischen Akademismus und Impressionismus unterscheiden, so ist doch unsere Unterscheidung, uns selbst oft unbewußt, eine grund-



Aus dem Othello-Zyklus　　　　Entführung der Desdemona (1911)

sätzlich verschiedene: sie bezieht sich letzten Grundes nicht auf das Wollen, sondern auf den Ausdruck. Das behindert Breite und Ausdehnung in unserer Kunst stets von neuem. Letzten Endes gehen wir doch stets nur auf einer Linie vorwärts, bloß daß wir die Gangart wechseln. Alle Schulbezeichnungen deutscher Kunstentwicklung besagen nur etwas über die Gangart, nichts über den Weg, den Traumweg.

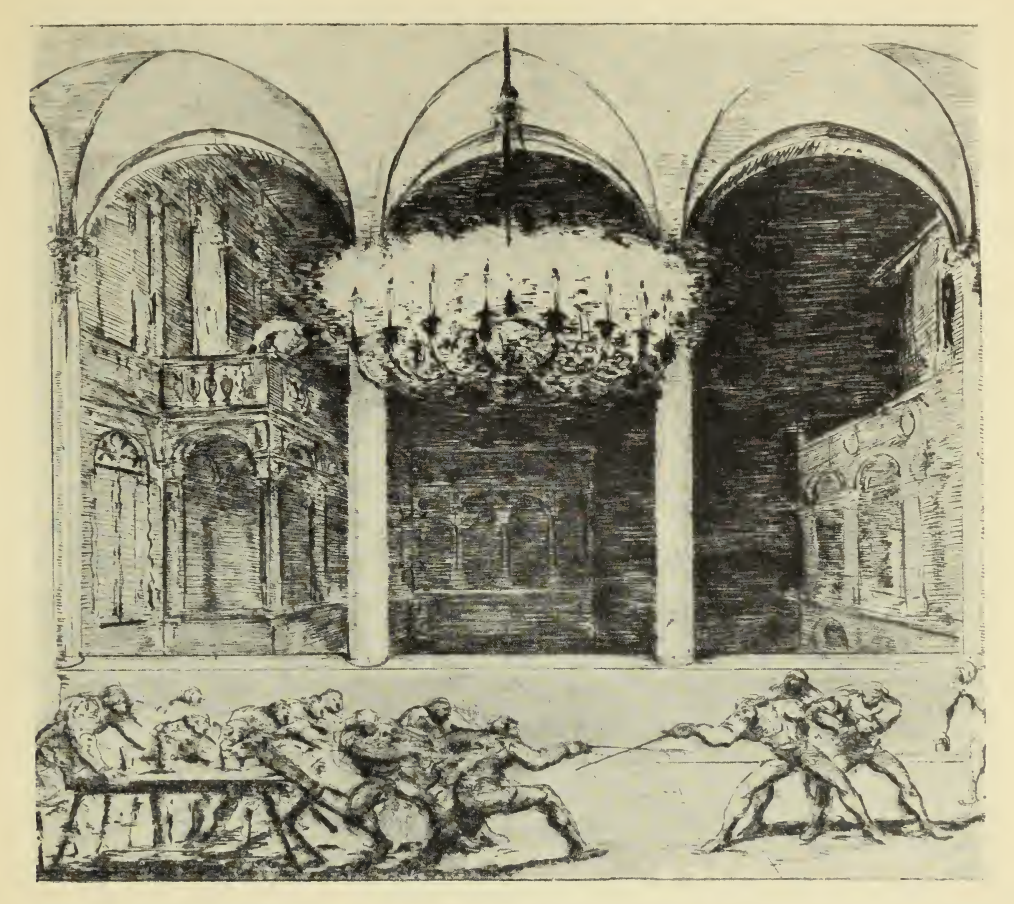
Die Wälder in uns rauschen anders als die wirklichen Wälder, und die Menschen leben, leiden und lieben in einer schließlich unwirklichen oder überwirklichen Weise, der sich das Wirkliche anpassen muß. Ob das nun in heftiger Leidenschaft oder in lächelnder Lieblichkeit gesucht wird, ob es Schiller oder Eichendorff ist, bedeutet nur verschiedene Formen des nämlichen Gefühls. Das geht bis in das Theater hinein, welches nicht zu einem pathetischen Gebärdentheater in der Art des französischen Theaters



Aus dem Don Juan-Zyklus   Auffindung der Leiche des Comthurs (1912)

wird, sondern mehr die innerlich kreisende Bewegung zum Ausdruck zwingt. Unser neues Theater hebt wiederum nicht den Menschen hervor, sondern ordnet ihn ein, macht ihn zur Geste von etwas, das außer ihm und über ihm ist, und redet deshalb so viel vom Bühnenbilde, weil es dadurch die Äußerlichkeit des dramatischen Geschehens in einem deutschen Sinne romantisieren, nach innen wenden kann.

Bei solchen Grundstimmungen ist der deutsche bildende Künstler von vornherein in einer übermäßig schwierigen Lage. Ganz abgesehen davon, wie er sich persönlich ansieht und empfindet, gehört er schließlich nicht sich selbst, sondern ist Dienender an einer nationalen Veranlagung, mit der die Nation schon aus Unklarheit über sich selbst durchaus nicht immer einverstanden zu sein braucht. Schneller als sonstwo ist bei uns der Revolutionär von heute der Reaktionär von morgen, weil er im Grunde weder das eine noch das andere ist, sondern stetig nur auf dem gleichen Wege schreitend nach Erweiterungen des Ausdrucks sucht. Sobald man sich seines Gewinnes gewöhnt hat, sieht man auch wieder den Weg, und man ist stets geneigt, aus Begriffsunklarheit Weg und Gehen als Eines zu setzen. Der Wunsch ist da, im Künstler die besondere Steigerung des eigenen Wesens zu erkennen, ist jedoch die Erkenntnis soweit, so wird sie ihrer selbst leicht bis



Aus dem Don Juan-Zyklus — Zweikampf Don Juans mit dem Comthur (1912)

zur Verstimmung müde. Der Künstler aber steht vor der Wahl, sich nicht etwa neu zu entwickeln, sondern sich maskenartig zu wandeln, um den guten Bürger immer wieder zu verblüffen, oder aber seinen Weg mit Gemütsruhe fortzusetzen, was dann auch wieder nicht all und jedem recht ist.

Über all diese Dinge muß man sich klar sein, wenn man einen Graphiker von großer Qualität und liebenswürdiger Lebendigkeit, wie Hans Meid einer ist, mit gerechten Maßen messen will. — — —

Hans Meid ist gebürtiger Schwabe, aus Pforzheim, Badenser. Seine Gesichtszüge tragen unverkennbaren Stammcharakter. Sie haben eine gewisse Ähnlichkeit mit der breiten ernsten Freundlichkeit des jüngeren Möricke und mit der beschaulichen Sinnlichkeit Justinus Kerners. Dem entspricht innerlich seine Neigung zum Idyllischen und Märchenhaften, selbst dort, wo es um Tragisches geht, er ist auch mit den monumentalen Stoffen sofort in einer anheimelnden Weise familiär. Eine gewisse Anmut bleibt ihm beständig treu, seine Erzählungen lassen, so heftig der Gegenstand sein mag, stets auf einen guten Ausgang hoffen. Meids erste künstlerische Entwicklung

führte ihn nach Baden, an die Kunstschule in Karlsruhe, zu dem großen Lehrer Wilhelm Trübner. Für seine quellende und sinnlich bewegliche Natur war dieser Lehrer mit seiner strengen Sachlichkeit ein wichtiger Wegweiser der jugendlichen Entwicklung. Bis 1907, im ganzen sieben Jahre, blieb Meid an der Karlsruher Akademie. Dann folgten zwei Jahre Arbeit an der Meißener Porzellan-Manufaktur, in der sich das Spielende in Meid, die Freude am Graziösen, die Neigung, auch das Schwerste in eine anmutige Leichtigkeit zu übersetzen, am klassischen Material solcher anmutigen Leichtigkeit weiter ausgebildet haben mögen. 1908 ist Meid dann nach Berlin übersiedelt, das er mit Ausnahme kleinerer und größerer Reisen nicht wieder verlassen hat. Sein ganzes reiches graphisches Werk ist in die Zeit seit 1910 zu setzen.

Meids Radierungen gehören heute zu den gesuchtesten Arbeiten der deutschen Graphik, für einzelne seiner Blätter und ganze Cyklen, wie Othello oder Don Juan, werden am Kunstmarkt fast märchenhafte Preise gezahlt. Der Erfolg hat sich außerordentlich früh und schnell eingestellt: er war 1911 mit dem Erscheinen der neun Radierungen zum „Othello“ entschieden. Und er ist dem Radierer seither unverändert treu geblieben. Wir verspüren weder etwas von einer besonderen Problematik der Aufgaben noch von einer gefährdeten Entwickelung des Erfolges. Hans Meids Leben ist bis heute typisch schwäbisch fern von allem, was sonst das theoretisch so beliebte Künstlerschicksal auszumachen pflegt. Die entscheidenden Dinge liegen an anderer Stelle, vor allem in der außerordentlich langen Lehrzeit, ehe die fertige Persönlichkeit an die Oeffentlichkeit tritt. Hier spüren wir das zähe Wollen, das ausgesprochen Handwerkliche in des Radierers Natur, das erst mit allen technischen Mitteln bis zur scheinbar leicht spielenden Beherrschung im Reinen sein will, ehe es sich an das eigentlich Gestaltende heranwagt. Wenn man von Meids Entwickelung bis heute sprechen will, so liegt dieselbe eben sehr charakteristisch vor seinem eigentlich öffentlichen Wesen; er hat diese Entwickelung im Stillen für sich abgemacht und ist dann als Fertiger herausgekommen. Darauf beruht auch das Kunstgewerbliche, das vielen seiner Blätter leicht eigentümlich ist, nämlich einfach auf diszipliniertem Handwerk, aus dem sich zu einem guten Teil erst die Fantasie erzeugt. Darauf beruht ferner auch die gewisse Gleichmäßigkeit des Werkes. Von jener natürlichen Klärung abgesehen, die ein Produkt des Reifens ist und sich bei Meid fast nur in einer immer wachsenden Stille der Form äußert, vermochten zehn Jahre der Arbeit keinerlei besondere Überraschungen zu bieten, sondern zeigten ihn fast stets unbeweglich seelisch als den, der er vom ersten Augenblicke an war. Auch das ist schwäbisch, solche Neigung auf einmal selbst gebautem und als passend empfundenem Instrumente Zeit seines Lebens geruhig und unbeirrt weiter zu spielen. Schon als der „Don Juan“ erschien, der in Wahrheit eine so entzückende Einbeziehung der barocken Lebenslust in das Meidsche Daseinsgefühl bedeutete, machte dem Radierer Unbedachtsam-



Frühlingsabend (1913)

keit zum Vorwurf, hier sei technisch das Arbeiten mit genau denselben Mitteln wie im „Othello", und es ist eigentlich niemals richtig erkannt worden, daß Meid für sein Leben gar keine anderen Mittel will, weil die Frage sich bereits für ihn zwischen Zwanzig und Dreißig erledigte. Diese Unbeirrbarkeit der einmal gewonnenen Grundlagen, auf denen es nun recht ins Breite zu bauen heißt und die Vielseitigkeit des Lebens in möglichster Vollkommenheit freudig zu bejahen, erleben die Zeitgenossen, Nervenmenschen, denen jeder Tag einen neuen Herkules bescheren soll, nicht ohne Irritation. Sie begrüßten Meids Anfänge als revolutionär, denn sie sahen wohl die noch zu würdigende bedeutende künstlerische Tat, die hier getan wurde, die Einbeziehung der Radierung in den Impressionismus und die Bereicherung, welche davon sowohl für die Radierung wie für den Impressionismus ausging. Sie begriffen noch nicht recht, daß Meid eigentlich ein Kleinkünstler ist vom Stamme der Beham und Altdorfer, der Hirschvogel und Lautensack, mit denen allen ihn mehr als bloße Einzelheiten völkischen Gefühls verbinden. Auf der anderen Seite fehlt es heute nicht an solchen, die in Meid einen Reaktionär sehen möchten. Die Zeit ist nicht eine, in der



Aus: 20 Radierungen zur Bibel — David erblickt Bathseba (1916)

die Früchte eines künstlerischen Schaffens so schlicht sachlich hingenommen werden wie die Früchte eines Obstbaumes, der auch nie etwas anderes trägt als es seine Natur verlangt, und nur bemüht ist, möglichst reich und viel zu tragen. Wir verlangen heute leicht Birnen vom Apfelbaum und Äpfel vom Birnbaum und verwechseln solche Pfropfungskunst nicht selten mit der natürlichen Fruchtbarkeit. Das ist gutes Recht einer Zeit, die weiß, daß sie im Beginn eines neuen Kunstwollens steht, und sie mag mitunter den Kopf über den unbeirrten Weitergang Jemandes schütteln, der sogar scheinbar ein Stück zurückgeht. Um so wertvoller sind solch unbeirrt Schreitende, die nur ihre eigenen Resultate im Auge haben und auf ihrem sicheren Boden stehend die Arme der Vielfältigkeit des Daseins entgegenbreiten, ohne sich weiter darum zu bekümmern, ob dieser Geste auch die besondere Geste der Zeit immer mit der gleichen Unbeirrtheit antwortet.

Im Vordergrunde hat berechtigter Weise die künstlerische Tat zu stehen, die dem Radierer Hans Meid seine Besonderheit und kunsthistorische Wertung verleiht: Die Gewinnung der Radierung für den Impressionismus. In Trübners Schulung mochte der junge Künstler wohl die Grenzen und Möglichkeiten des eigenen Wesens einsehen, vor dem fast all zu klaren und harten Auge dieses Lehrers konnten keine Täuschungen Boden fassen. Aber



Aus: 20 Radierungen zur Bibel — Der arme Lazarus im Hause des Reichen (1917)

auch die Grenzen des Impressionismus, seine Unfähigkeit, bei einer Vollendung der Sprache, wie sie nur ganz wenige Zeitalter künstlerisch kannten, letzten Endes auch nur das geringste menschlich Entscheidende zu sagen, konnten dem ruhigen, immer etwas in sich gekehrten Auge des Schwaben unmöglich entgehen. Vielleicht hat der deutsche Impressionismus seine Möglichkeiten und seine Begrenztheiten in niemandem so großartig offenbart wie in Trübner, der seine Zugehörigkeit zum Impressionismus stets so leidenschaftlich bestritt. Meid, der auch als Maler durchaus nicht unbedeutend ist, muß sich bereits damals ganz bestimmt und bewußt für die Kleinkunst entschieden haben, schon seine Meißener Zeit spricht charakteristisch dafür, und er erkannte wohl, daß dem Impressionismus noch eine andere Aufgabe blieb als die, in malerischer Inzucht allmählich zu einer toten Kunstsprache zu verarmen. So kam er vollbewußt zur Kupferplatte.

Nur war es in der Sache bedingt, daß sich diese Erweiterung des Impressionismus eigentlich ganz anders, ja beinahe gegensätzlich in der Radierung zeigen mußte als sie sich in der Malerei zeigte. Der Impressionismus in der Malerei hatte die Wirklichkeit der Kunst zurückerobert, die Radierung litt aber beinahe schon unter der allzu großen Wirklichkeit alles Dinglichen. Ihre Grenzen lagen anders als die der Malerei,



Liebespaar am Ufer (1918)

sie mußten darum durch die gleichen künstlerischen Erkenntnisse in einer ganz anderen Weise erweitert werden. Das Streben des Impressionismus zur Objektivität, zur Allgemeingültigkeit der Erscheinung machte die Malerei zu einer Dienerin am Wirklichen und mußte nun umgekehrt die handwerklich schon überreich beladene Radierung zu einer Dienerin an der Fantasie machen. Auch Meids Radierung strebt den Zielen der impressionistischen Malerei zu. Sie versagt das allzu harte Ja oder Nein, die übertriebene Deutlichkeit, sondern vielmehr noch die umfassende Räumlichkeit der Natur lernt die Radierung, daß die Andeutung unendlich wichtiger sein kann als die peinlich detaillierte Ausführung, daß nicht die pedantisch deutliche, sondern die das grundsätzlich Wichtige ausdrückende Sprache das künstlerisch Entscheidende ist. Damit kommt Atmosphäre in die Radierung, nicht nur die Deutlichkeit, sondern vielmehr noch die umfassende Räumlichkeit der Natur durchrinnt als innerer Strom die Kupferplatte. Meids Radierungen gehen bald ihrer Erzählung mit einer großen, aber nur selten allzu großen Deutlichkeit bis in die Einzelheiten und die schweren schwarzen Töne nach, bald hellt sich das der Radierung bisher so fremde vollkommen momentane Erlebnis



Roßschwemme (1918)

mit der Vehemenz des augenblicklichen glücklichen Einfalls in der fröhlichsten Leichtigkeit auf. Die Ziele sind aber in allen Fällen vollkommen die gleichen: die Platte wird stets als ein ganzes Einheitliches gefühlt und gestaltet, nicht Menschen erleben etwas in der Natur, sondern die Natur erlebt sich in den Menschen, und in Meids schönsten Blättern fühlt man wohl der gleichen Mutter Atmen im Gegenstand wie im Menschen, selbst dort, wo der nicht immer ganz echt hitzige und überschnelle Atem des Theaters sich darein mischt. In ihrem kulturellen Raffinement ist ein gutes Stück Geßnersche Treuherzigkeit, darüber hinaus langt dann, ihr doch wiederum dienend, das Weltgefühl des Impressionisten, der das Besondere ins Allgemeine heben will, alles in Bewegung auflöst, der modernen Tracht alles Zeitliche zu nehmen sucht, wie er denn in fast rührender und interessanter Weise sogar die militärische Erscheinung aus ihrer Hartlinigkeit ins Impressionistische wenigstens vermutend hinüberflüchtet, der aber auch infolgedessen mit Ausnahme künstlerischer Auseinandersetzungen, wie etwa mit Rembrandt, selbst die Darstellungen der Bibel nur dadurch ganz für sich gewinnt, daß er ihnen gegenüber nicht anders empfindet wie gegenüber der Gegenwart. Solche,



Reiter in der Allee (1918)

aus der Eigenart des Impressionismus gewonnene Technik schließt Meids Werk zu einer lückenlosen Einheitlichkeit zusammen, der dann freilich, wenn sie einmal aufgenommen wird, große neue Überraschungen nicht mehr liegen, die aber auch die Gefahr vermeidet, sich selbst je untreu zu werden. —

Ist das Stoffliche neben diesem Grundsätzlichen auch nur ein Sekundäres, so darf doch seine Entwickelung als für Art und Natur des Künstlers nicht unwesentlich nicht übergangen werden. Es begann absoluter impressionistisch, als es sich dann später fortsetzte. Aufgaben, die von der impressionistischen Malerei her gewohnte waren, werden um ihre Eignung für die Kupferplatte befragt. Die Kontraste reiner Farbflächen spielen in diesen frühen Radierungen des Jahres 1910, die sich selbst noch nicht ganz gefunden haben, eine bedeutende Rolle, manche von ihnen sehen geradezu wie auf die Kupferplatte übertragene Schwarz-Weiß-Studien aus. Das Erotische, dem schwäbischen Geblüt durchaus nicht fremd, nimmt von vornherein starken



Zigeuner am Fluß (1919)

Anteil, der dann später zarter und heimlicher geworden ist als bei diesen ersten, noch mit der großen groben Wirkung sympathisierenden Platten. Auch hier schon tritt jene für Meid typische Neigung zu Kostüm und Leidenschaftlichkeit früherer Zeiten in Erscheinung, die ihn bereits im folgenden Jahre zum Theater, zum „Othello“ ziehen sollte, eine Neigung, die zuerst ziemlich grobstofflich sich im Laufe einer zehnjährigen Arbeit allmählich so weit verfeinerte, daß sie auch in dieser Erzählervergangenheit, der großen Zeit alles Novellistischen, das allgemein Typische zu gewinnen suchte. Es ist der Romantiker in Meid, der sowohl die Allgemeingültigkeit wie das Kostüm sucht, der die kleinen Menschen unter den großen Bäumen gerne als Adam und Eva im Garten Eden umdeuten möchte und auf der anderen Seite die prunkende Barockarchitektur mit ihrer bewegten Figürlichkeit dort liebt, wo sie schon mit zierlichem Bewußtsein ins Rokoko hinüberdeutet. Meid ist kein Schopenhauerianer, und seine Bejahung des Willens zum Leben ist es gerade, die als absolute Natürlichkeit aus seinen Blättern spricht und ihm jene immer gleiche Fröhlichkeit gewährt, die aus eigener kräftiger Natur emporsprießt. Sicher ist viel vom Porzellanmanne in ihm, der seine Figürchen sorgfältig und zärtlich zwischen die Finger nimmt und sie in den romantischsten Kostümen doch immer wieder das gleiche alte, nun



Sitzendes nacktes Mädchen (1918)

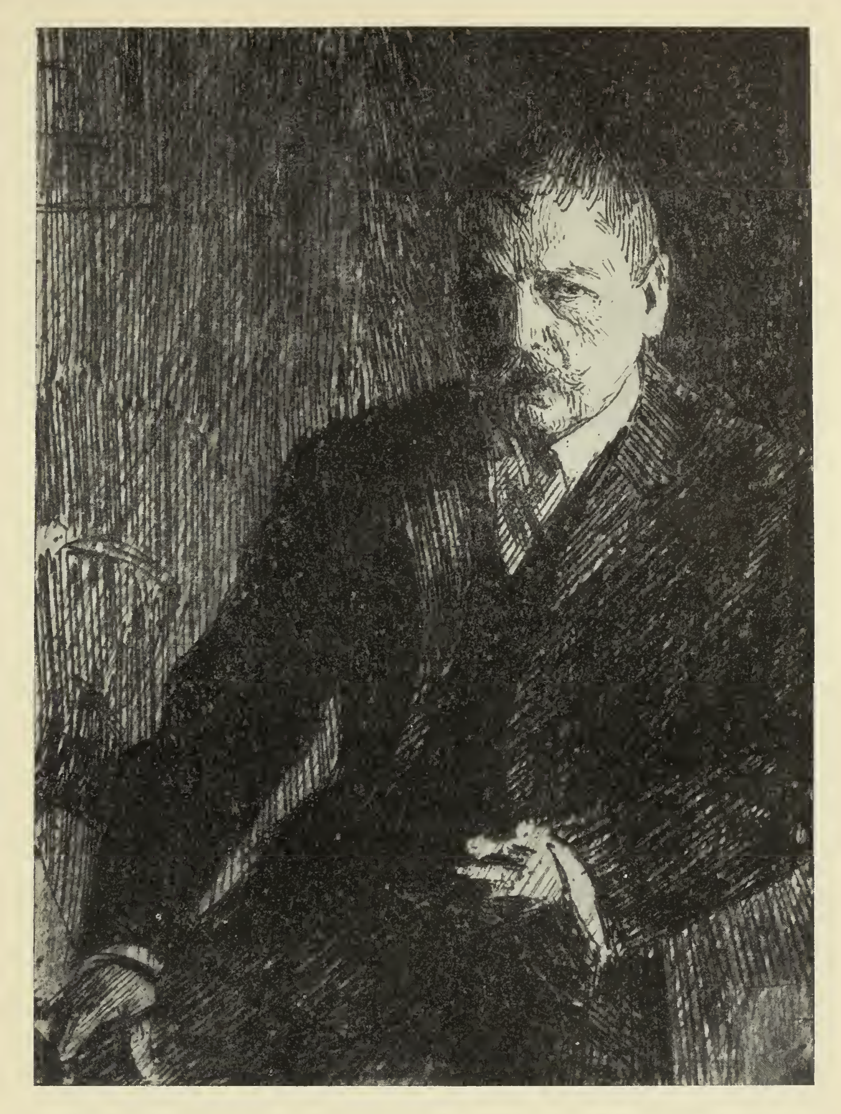
einmal fundamentale Spiel spielen läßt. Aber mit diesem Porzellanmanne ist der Radierer Meid nicht erschöpfend gekennzeichnet. Die anmutige Lebenslust dient einem starken Drange nach Verallgemeinerung alles Besonderen und wird getragen von einem Versunkensein in das ewig unerschöpfliche Spiel der Bewegungen, das sich mit Licht und Luft tränkt und auflöst. So kommt Meid zu wundervollen Landschaften, mit dem Schönsten in seinem Werke, in denen er sogar völlig das kunstgewerbliche Spiel zu vergessen vermag, in das er sich in seinen kostümlichen Arbeiten gegenüber der Natur mitunter etwas bizarr einläßt. Impressionist von Haus und Schule aus, ist er am stärksten dort, wo er alle stilisierenden Absichten zu vergessen vermag, und dann gelingen ihm Gestaltungen von großer Reinheit, die zum Feinsten gehören, was die impressionistische Entwicklung der deutschen Kunst zu schenken vermochte.

ANDERS ZORN

VON

PAUL FRIEDRICH





Anders Zorn — Selbstbildnis (1906)

Anders Leonhard Zorn stammte mütterlichseits — und das ist doch wohl für ihn entscheidend — aus dem Herzgau Schwedens Dalecarlien, und aus altem Bauerntum. Sein Vater, Leonhard Zorn, war ein deutscher Braumeister aus Bayern. Er wuchs im Hause der Mutter in Mora heran, ging fünfzehnjährig nach Stockholm, um Bildhauer zu werden. Der Zug zur Plastik, zur sinnlichen Greifbarkeit ist seiner Kunst auch später, als er längst das Jugendideal begraben hatte, sehr zunutze gekommen. Es zeigt sich sowohl in seinen Porträts und Akten als in den Radierungen namentlich der späteren Zeit. Dabei war Zorn keineswegs



Die Cousinen (1883)

„unbildhauerhaft" veranlagt. Nicht nur sein großes Standbild Gustav Wasas, sondern auch zahlreiche Statuetten und Gruppendarstellungen erweisen ein starkes bildnerisches Talent. Aber es drängte ihn zur Farbe. Er begann frisch darauf loszumalen, und der Zufall wollte es, wenn es ein Zufall war, daß er mit einem kleinen Aquarellporträt einer Dame solches Glück hatte, daß er sich bald vor Bildnisaufträgen nicht mehr zu retten wußte und



Rosita Mauri (1889)

darüber sein Akademiestudium derart vernachlässigte, daß er aus der alten Schule entlassen wurde.

Nun ergriff ihn die Sehnsucht, in die Ferne zu wandern und im Ausland seinen Kunsthunger zu stillen.

Er reiste über London und Paris nach Spanien. Als er von London zurückkam, begann er zu radieren und zwar nach den von ihm geschaffenen

Aquarellen. Schon in diesen ersten Blättern ist seine Technik ganz erstaunlich. Aber die ganz unter englischem Einfluß stehende deutliche Hinneigung zum Süßlich-Eleganten seiner Frühbilder hat er auch in diesen doch noch ziemlich trocken-handwerklichen Versuchen nicht überwunden.

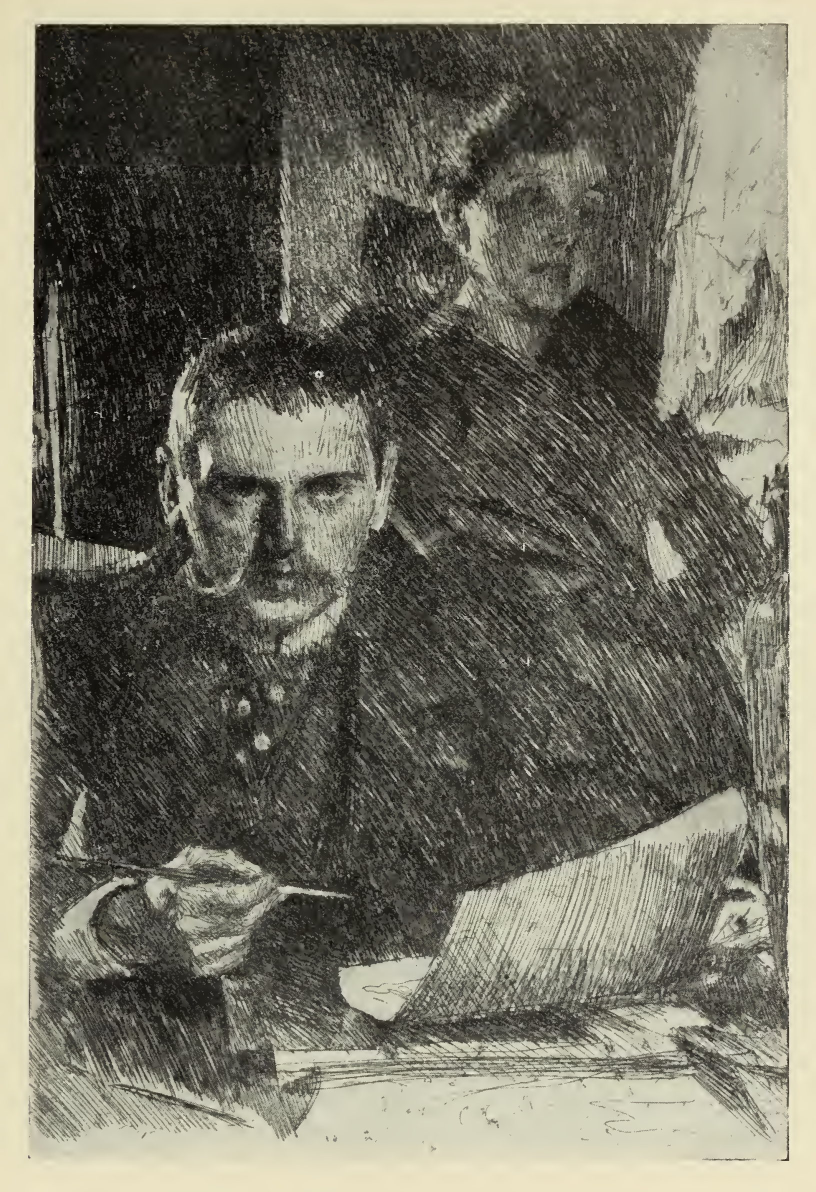
1885 kehrte Zorn endgültig aus London heim, heiratete Fräulein Emma Lamm und machte seine Hochzeitsreise über Ungarn, die Türkei nach Griechenland. Einige türkische Motive sind auch in seinem Radierwerk haften geblieben. In einigen hat er jetzt die Strichmanier angewandt, die die Form in Licht- und Schatten-Abstufung auflöst, andererseits auch scharfe Kontraste noch schärfer macht.

Um 1888 gibt er die weiche, für sein starkes männliches Temperament zu weiche Aquarellistik auf und wendet sich entschlossen dem Ölbild zu, wobei er sich sichtlich auf Porträt und Akt beschränkt, die seinem ganz unromantisch-hellen Wesen am besten entsprechen.

Ein Selbstbildnis bei der Radierarbeit leitet 1889 die neue Epoche auch graphisch ein.

Es folgen nun kapitale Blätter wie Rosita Mauri, das Doppelbildnis von ihm und seiner Gattin (1890), der „Walzer" (1891), das Gewitter (1891), Frau Simon (1891), der „Omnibus" und das Porträt des alten Ernest Renan (1892), Olga Bratt (1892), der Toast und Henry Marquand (1893) und die Irländerin von 1894. Wie anders zeigt sich nun die Meisterschaft Zorns. Nichts Verschwommen-Süßliches existiert mehr in diesen phänomenalen Blättern, die Beleuchtungsprobleme kühnster Art mit derselben stupenden Technik lösen wie die noch schwereren Bewegungsprobleme. Die Lösung erfolgt durch die virtuose Beherrschung des Lichts, das sich fast körperlich um die Körperformen legt oder durch die Strichtechnik etwas Schillernd-Fließendes erhält, das auch den Schatten durchdringt und ihn unwirklich macht.

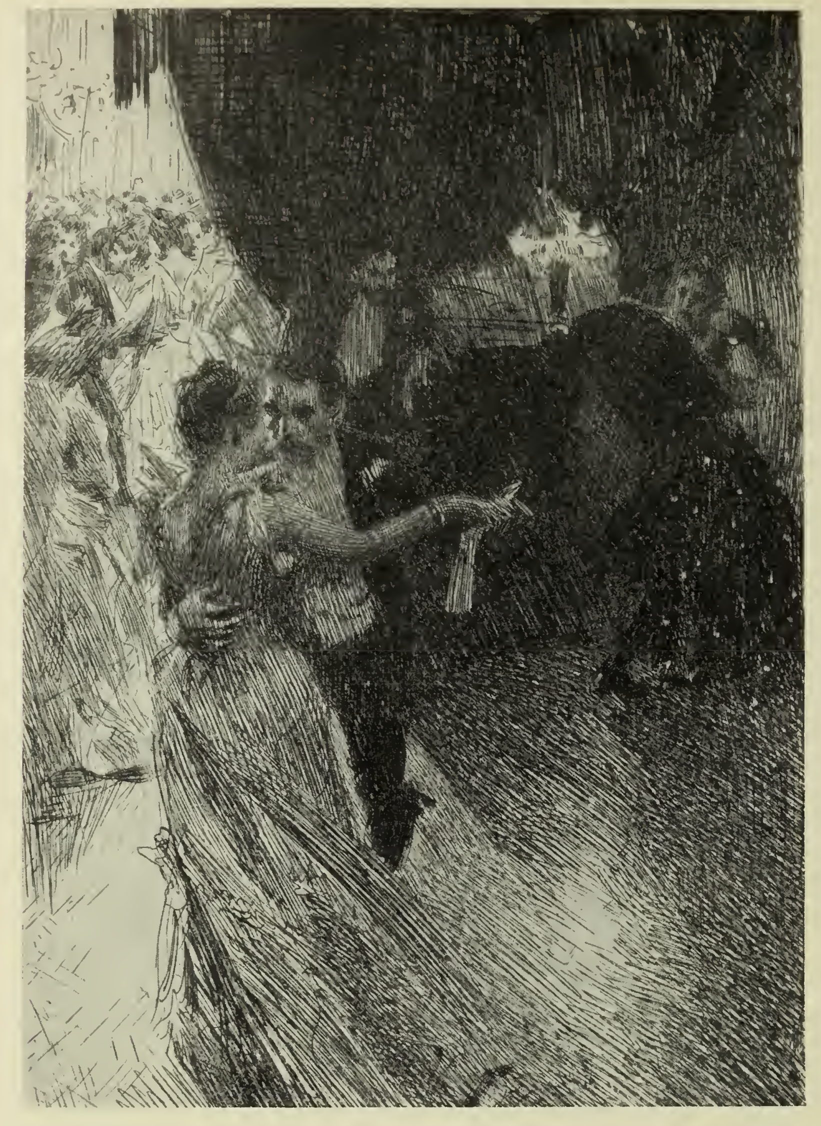
Fast all diese Blätter, namentlich der Omnibus, Henry Marquand und das prächtige Blatt der „Irländerin", beschäftigen sich stark mit dem Schatten, in den das Licht mehr oder weniger stark formgebend hineinfällt. Es handelt sich also hier noch ganz elementar um das Urproblem der Hell-Dunkelkunst, das clair obscur Rembrandts. Aber wenn man von einer ganz äußerlichen Ähnlichkeit des Blattes mit Madame Simon und des Blattes von Rembrandts Mutter absieht, wie ganz anders, wieviel fluider, flackernder ist hier das lebendige Spiel des Lichtes als in den großen monumentalen rembrandtischen Flächenkontrasten. Ganz besondere Beachtung verdient natürlich noch die porträtistische Ausdrucksmeisterschaft Zorns. Man vergleiche nur das Flimmernd-Lockende in dem Ausdruck der ins Publikum noch einmal hineinlächelnden Rosita Mauri mit dem schweren Massig-Vitalen der Madame Simon und dem Zehrend-Sehnsüchtigen der Irländerin, man genieße den Kontrast des feurig-aktiven Kopfs des Akademiedirektors Graf Rosen und die schwammige gedunsene Körperlichkeit des meditierenden



Zorn und seine Frau (1890)

Denkers Renan. Zu gleicher Höhe typischer Darstellung erhebt sich seine Porträtkunst in dem hagestolzenen Bildnis des kühl und einsam vor seinen Kunstschätzen stehenden „Großkapitalisten" Marquand.

Neben diese in Innenräume zumeist einführenden Blätter treten nun die berühmten „Zornschen Freilichtdarstellungen nackter Frauen". Es ist, wie Axel Romdahl mit Recht bemerkt, bezeichnend für die keusche, erotisch unbeteiligte Art seiner Auffassung der Badeszenen während dieser Jahre, daß er so gerne Mütter mit ihren kleinen Kindern am Ufer oder im Wasser malt



Der Walzer (1891)

oder radiert. Erst mit „Mein Modell und mein Boot“ (1894) „tritt das Weib an den Zornschen Küsten auf, selbstherrlich, schamlos, der sieghaften Macht ihres Fleisches bewußt, groß und aus der Nähe gesehen“.

Zorn hat das volle Aufliegen des Lichts auf dem in der Luft schauernden Fleisch immer von neuem gereizt. Mit manchen Motiven, wie dem „Sonnenuntergang“, hat er mehrfach gerungen, bis er endlich dem Frauenkörper jene zarte Modulierung gab, die ihn vom Wasser einmal als einer hellen Fläche und von den schraffierten Felsmassen andererseits genügend abhob.

Von 1896 ab beginnt eine neue Zeit in Zorns Radierwerk. Die Auf-



Im Omnibus (1891)

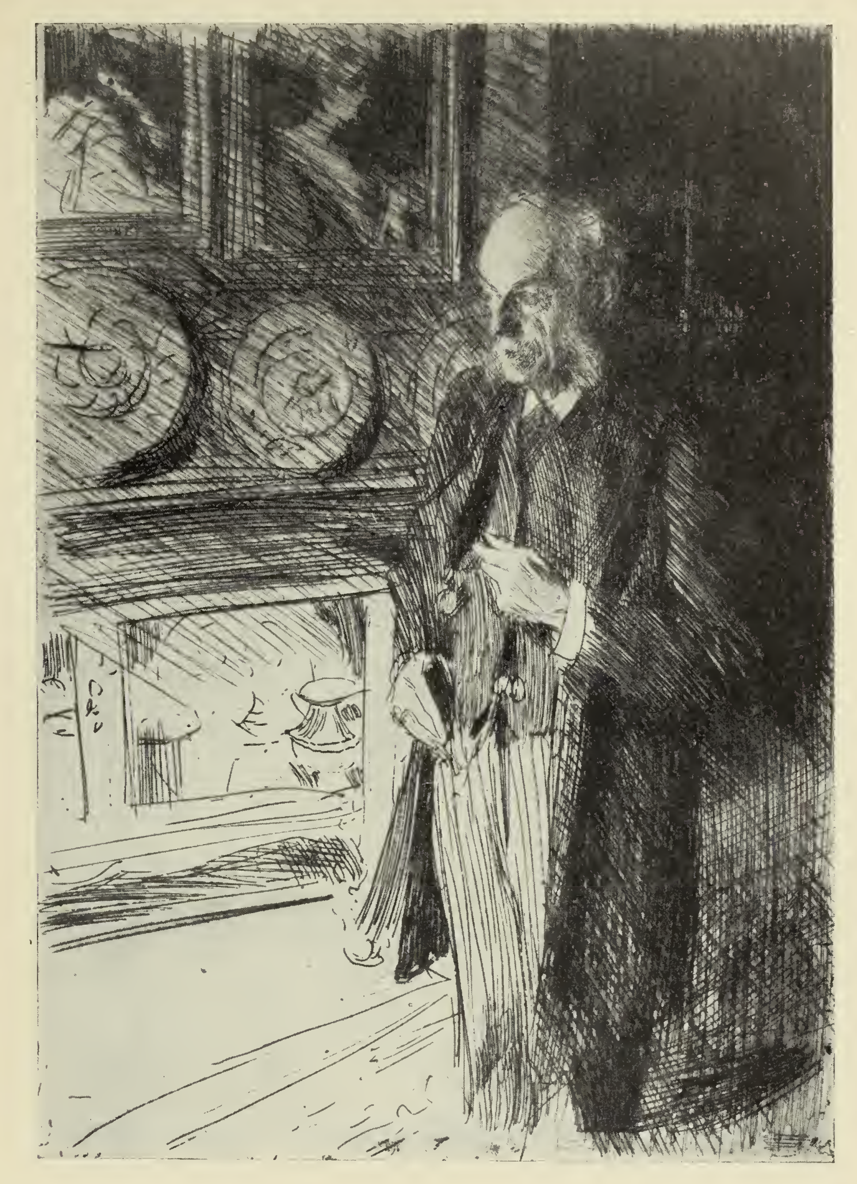
lösung der Körperform durch das Licht und die Atmosphäre, die Errungenschaft des „konsequenten“ Impressionismus, tritt in seinem Interesse zurück, nachdem er auch in dieser Art Kunst höchste Meisterschaft erlangt hat.

Das Sehnen nach plastischer Deutlichkeit wird stärker. Der alte Bildhauertrieb erwacht, ohne daß nun auf die Errungenschaften der letzten sieben Jahre verzichtet wird. Wie durchmodelliert ist nicht die ganz dunkel gegen das kalte Tageslicht gehaltene Guitarrespielerin!



Olga Bratt (1892)

1898 und 1899 entstanden mancherlei technisch ganz verschiedene Bild der „Miß Grant“ von Hercomer erinnert, letzteres ganz hell in hell, so Cleveland, das schöne, beherrschende seiner Gattin, das an das bekannte Bild der „Miß Grant“ von Hercomer erinnert, letzteres ganz hell in hell, so daß die Striche noch als Lichtbahnen wirken, 1899 folgt das berühmte Selbstbildnis mit dem Modell, im gleichen Jahr die prachtvolle Radierung der echtnordisch-blonden, schönen Maya von Heijne, eins der chef-d'oeuvres aus Zorns gesamtem Radierwerk. Reizvoll wirkt die nackte Guitarrespielerin im

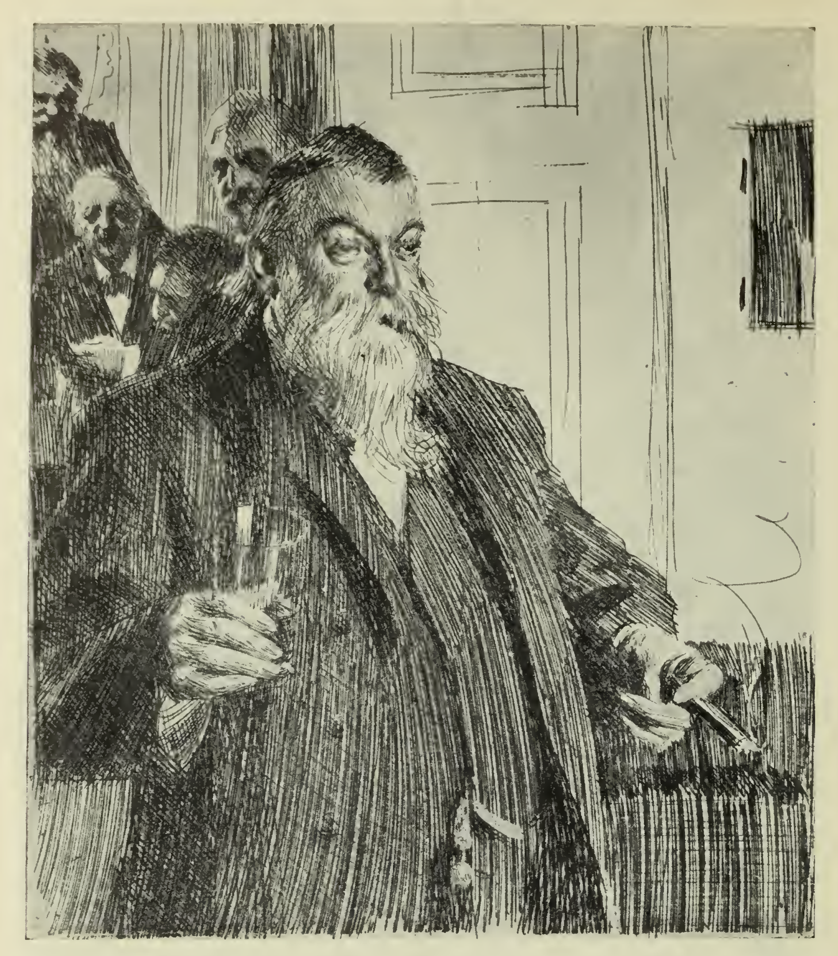


Der Sammler H. Marquand (1893)

Raum. Voll körperlich plastisch hebt sich die weiblich reife Dame am Piano gegen den hellen Hintergrund ab.

Auf einer Amerikafahrt (1901) beschäftigte Zorn das Problem eines schwarzen, fettig glänzenden Körpers im Sonnenlicht an dem Modell einer gutgebauten Negerin, die er sitzend und stehend radiert hat.

In den nächsten Blättern ist seine große Darstellungskraft merklich erlahmt. Erst der vortreffliche, einfach gehaltene Mädchenakt „Am Ofen" zeigt seine Kunst wieder auf voller Höhe. Auch das kühne Blatt, auf dem



Der Toast (1893)

zwei nackte Mädels herausfordernd aus einer dämmerigen Bettecke lachen, vereint die plastischen und malerischen Vorzüge in geschlossener Art. Auf der zweiten Amerikatour von 1904, auf der dieses übermütig-gekonnte Blatt entstand, hielt Zorn auch in charakteristischer Haltung einen Reisegefährten durch die Grand Canons fest.

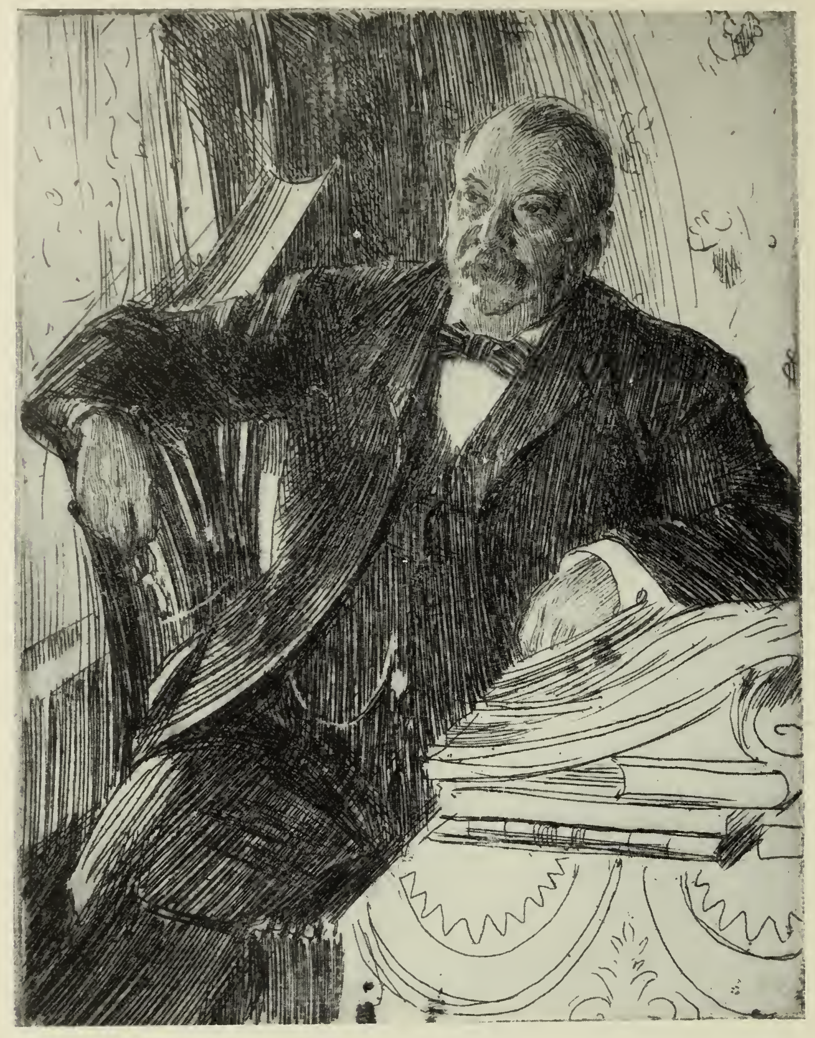
Aus dem gleichen reichen Jahr stammt „Emma Rasmussen", an Maya von Heijne erinnernd und das klare, fast wie ein Holzschnitt wirkende Selbstbildnis des nun 44jährigen.

In die heimische Umgebung des engeren Volkstums taucht er nun, nachdem er aus der Ferne jenseits des Ozeans zurückgekommen ist, heimatfreudig und mit großer Liebe hinab. Er idealisiert nicht wie Defregger seine Tirolerinnen oder Hans Dahl seine Norwegerinnen. Er gibt die ungeschminkte, echte Natur als Kind des Volks. Teils in ländlichen Szenen wie „Bauernstube", „Tanz in Gopsmor", „Brautmagd", teils schildert er



Die Guitarre (1895)

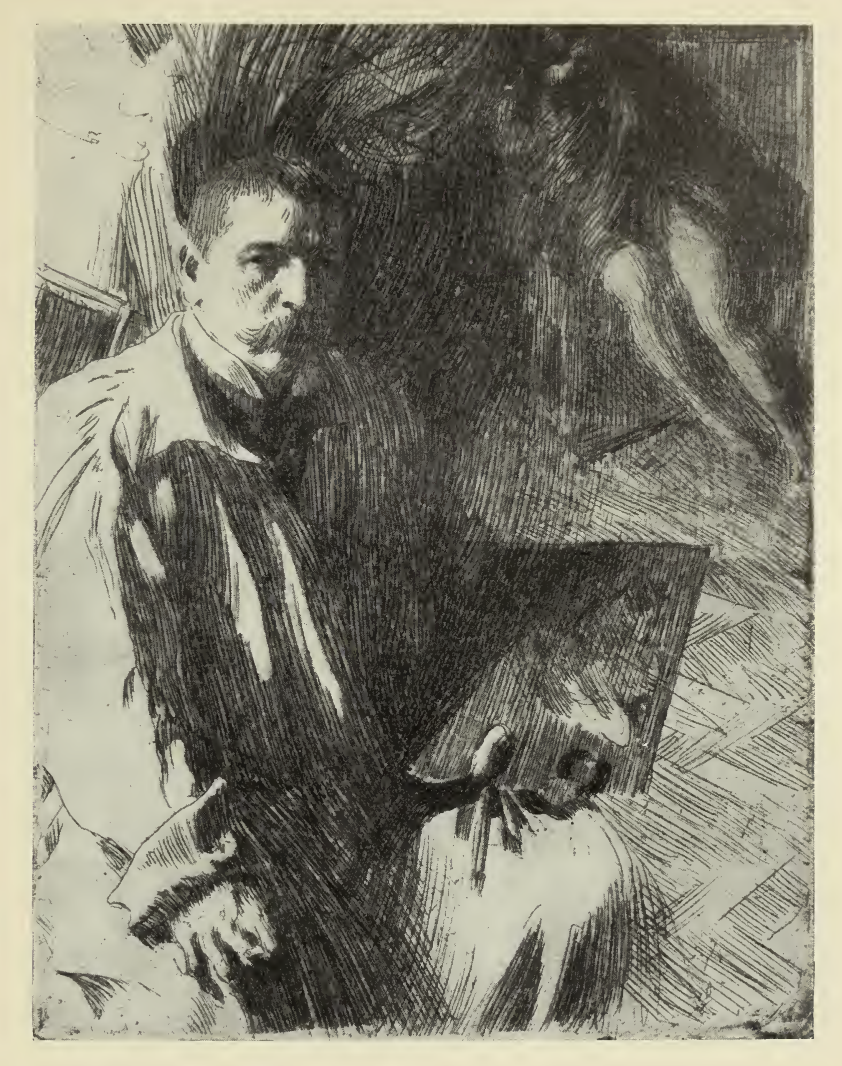
nackt oder bekleidet die dalekarlischen Bauernmägde. Sie haben eine andere Größe als Leiblsche Schwarzwälderinnen, der animalische Duft ihres derben Fleisches ist um sie und ihrer wiesenhaften sonnengebräunten Gesundheit. „Anna“ steht nackt im Schatten einer dunkeln Kammer und bindet sich das Haar auf, Ida sitzt grobschlächtig, das brennende Licht zwischen ihren nackten Füßen und schält Früchte, ein anderes Mädchen hält sich schamhaft bei der „ersten Sitzung“ die Hände vor die Augen. Später gesellen sich ihnen noch charakteristische Männergestalten aus Mora zu.



Präsident Grover Cleveland (1899)

Aber Zorn macht daraus keine billige Modefabrikware. Es genügt ihm, besonders gute, kräftig gewachsene Modelle zu haben, um sie in ihrer ganzen fleischlichen Schwere zu geben. Damit haben sie ihr Wesen ausgesagt. Dann führte ihn neuer Wandertrieb nach Frankreich. Dort suchte er nicht mehr wie einst in London die eleganten Frauen, sondern als Gegensatz zur heimatlichen Enge geistige Menschenköpfe, die von ihren Schicksalen und ihrem inneren Reichtum zeugen.

So entstanden die voneinander so ganz verschiedenen Charakterköpfe eines d'Estournelles de Constant, eines Auguste Rodin, eines Marcelin Berthelot und Anatole France. Der erste ist der elegante Politiker, der



Zorn und sein Modell (1899)

zweite der überschäumende französische Künstler, der dritte der ernste Wissenschaftler, der letzte der große, welterfahrene Skeptiker mit den schalkhaften und doch so gütigen Dichteraugen. Die schönste dieser Arbeiten ist das ganz aus vollem, impulsivem Leben entstandene Rodin-Blatt mit dem prächtigen nach hinten gereckten, voll vom Licht getroffenen Künstlerkopf vor dunklem Hintergrund.

Ein starkes, konzentriertes „Leben“ flutet aus diesen französischen Blättern.

Aber das Volkstum überdauert alle diese temporären Abschweifungen. Sieben Jahre vor dem Beginn der letzten Periode von Zorns künstlerischer Entwicklung hat er noch in der sonst sehr ergreifenden Radierung



Prinzessin Ingeborg (1900)

„Madonna" die Transformierung eines heimatlichen Sujets, einer jungen Bäuerin im Kopftuch mit ihrem wohl vaterlosen Kinde versucht. Jetzt hätte er das nicht mehr getan. Jetzt sprach die ganze Natur in ihrer vollen Fülle unmittelbar zu ihm.

Die jungen Mädchen, die er nun nackt in Wind und Sonne festhält, haben nichts mehr von einer „Astarte" an sich. Es sind frohe, unbeschwerte, schuldlose Geschöpfe.

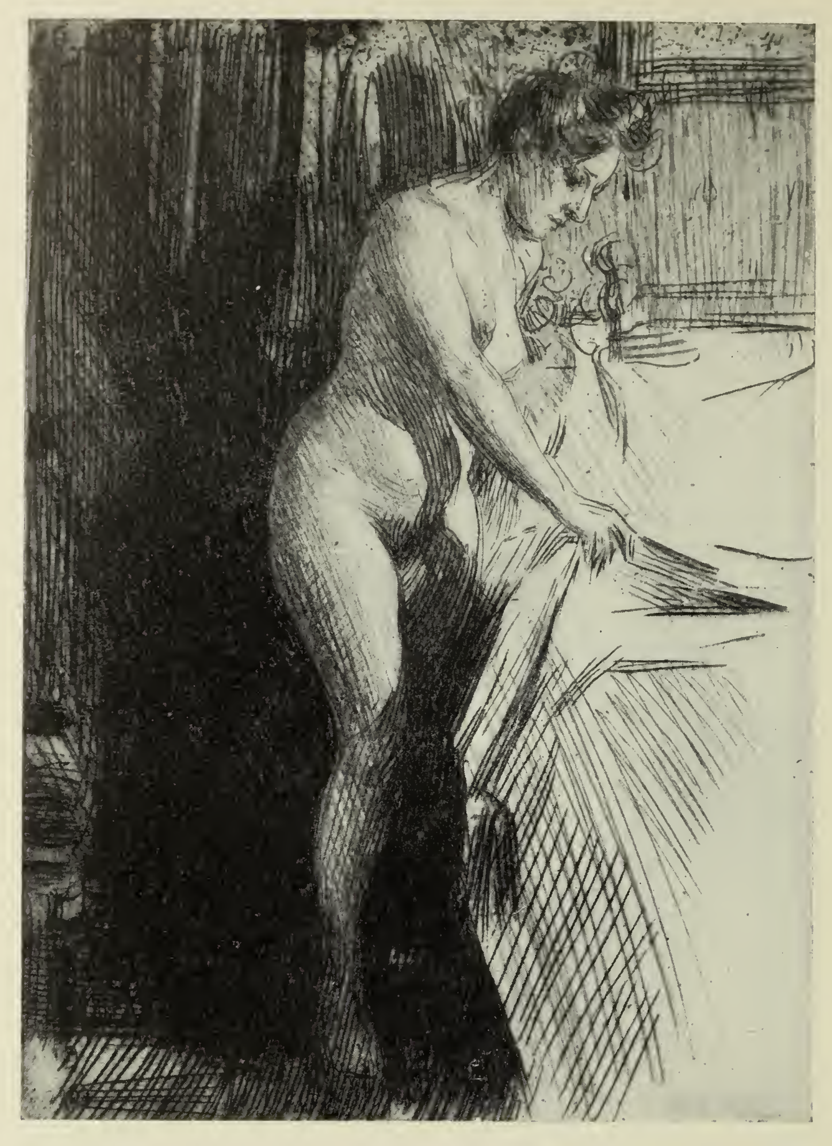
Und neben ihnen sieht er die Typen der erhaltenden Kräfte des männlichen Volkstums, den alten bebrillten Schmied Bosel Anders, der wohl ein alter Dorfschäfer ist, Bauern in der historischen aussterbenden Tracht und mitten unter ihnen als die Repräsentantin des Ewigen im Geschlecht, Mona, seine alte große und stolze Mutter, der er, Anders Leonhard Zorn, in seinem Blick und seiner Gesichtsform gleicht.



Am Piano (1900)

Ein famoses Damenbildnis ist „Aurore“, stehend im dunkeln Kleid mit hellem Spitzenbesatz und hoher dunkler Halskrause, wahrhaft fürstlich von Haltung. Weniger vertraut mutet das Bildnis August Strindbergs an, des großen heimatlichen Dichtertantalus, der hier müde und versonnen sitzt und dessen träumender Blick so gar nicht zu dem wildemporgesträubten Schnurrbart passen will.

Immer wieder zieht es ihn mit seinem Boot hinaus in die Küstenschären, um dort draußen in dem freien Meer badende Akte vor den Felsen oder mitten im Wasserspiegel festzuhalten. All das waren für ihn nun keine Probleme mehr; manches wurde sichtbar schwächer, hin und wieder aber lebt die alte Vollkraft auf, so in dem „Früh“ betitelten schönen, stämmigen



Olandine (1907)

Mädchenakt in der Stube oder in der sinnend mit dem Hüterstecken dasitzenden Valkulla. Auch „Furt“ und „Dagmar“ zählen zu den Volltreffern auf diesem seinem Spezialgebiet. Mehr und mehr verwendet Zorn jetzt die Kaltnadelarbeit und erzielt dadurch einen silbergrauen Ton.

In seinem Hause in Mora, in dem sich Zorn ein schönes behagliches Heim großen Stils, aber ganz im heimischen Wesen geschaffen hatte, ist er dann nach langem Leiden wie ein Held gestorben und neben der alten Kirche unter allgemeiner Beteiligung des Hofes und des Volkes bestattet worden.



Im flachen Wasser (1913)

Alles, was er und seine Gattin besaßen und was die Witwe einst hinterläßt, fällt dem schwedischen Volke zu, aus seinem mit reichen kostbaren Kunstschätzen, namentlich Rembrandt-Radierungen und eigenen Arbeiten gefüllten Hause wird eine Reliquie gemacht, zu der noch in kommenden Zeiten Schweden und Ausländer pilgern werden.

Zorn ist neben Degas, Whistler und, wenn man will, Max Liebermann der größte Radierer des Impressionismus. Kein Seher innerer Gesichte, erdrückender Spukphantome wie der merkwürdige Norweger Edward Munch, kein von mythologischer Bildung genährter Dichter wie Max

Klinger, kein phantasievoller Fabulist großen Stils wie der unerschöpflich reiche Max Slevogt.

Er ist urgesunde Bauernkraft, hochgewachsen wie eine ranke nordische Esche in Wind und Sonne. Taghell und real, ein Mensch der guten, gesunden, vollsäftigen Wirklichkeit, kein Mucker, kein Frömmler, aber auch kein bißchen Lüstling.

Für seine elementare Natur gehören Mensch, Luft, Erde und Wasser zusammen. Jedes gibt, was es geben kann. Aus ihrem Zusammenklang wird Schönheit. Zorns Technik hat alle Arten der Strichätzung und der Kaltnadel erobert, um mit diesem Rüstzeug das vollkommen auszudrücken, was ihn beeindruckte: Eleganz, Geist und Volkstum.

So ging er in den Impressionismus ohne jeden Zwang hinein, aber er blieb nicht in ihm stehen. Er nahm aus seiner gesunden Kraft die Fähigkeit, Wirklichtkeitskünstler zu sein, der den Impressionismus verdaut hat, und das zu werden, was Trübner gern geworden wäre. Aber nicht nur für den Impressionismus bedeutet seine Kunst Großes; Größeres bedeutet seine Meisterschaft für Schweden. Ihm dankt es, daß es in den Reigen der führenden Kunstländer eintrat. Er hatte den Zug zur Weite wie zur Enge wie der ruhelose Wanderer August Strindberg. Aber er war der Gesunde und der Glückliche neben diesem ewig an seinen inneren Zwiespalt gefesselten nordischen Prometheus, ein großer Maler, aber ein größerer Radierer.

MAX SLEVOGT

VON

JULIUS ELIAS

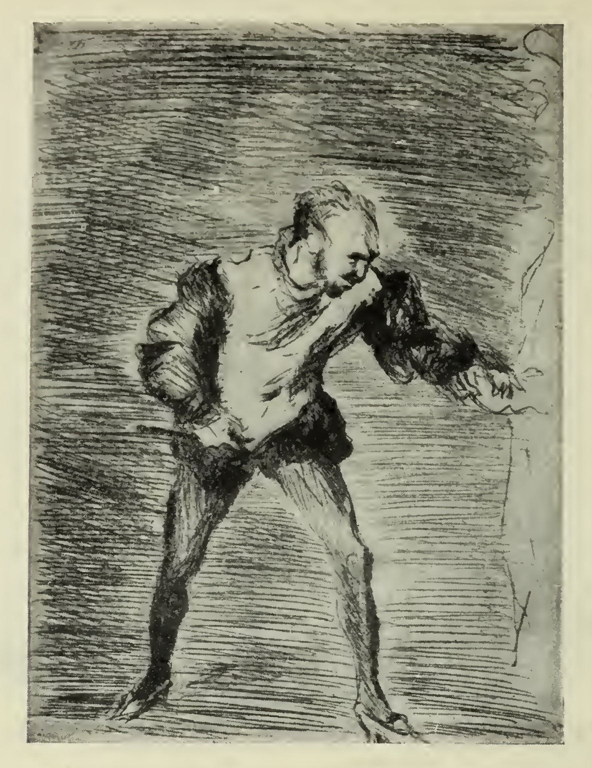




Selbstporträt Radierung (1905)

MAX SLEVOGT, die stärkste Begabung des nachuhdeschen Malergeschlechts, hätte einst in München als erster an der Spitze der Ereignisse stehen und seine Generation führen können. Aber er zog es vor, sich unterzuordnen; ging in die strengere Luft Berlins, trat hier bescheiden in die Evolutionslinie Schadow-Krüger-Menzel-Liebermann ein, gab ihr von der Wärme seines interessanten Mischblutes ab und führte sie ein sehr beträchtliches Stück weiter. Fast um dieselbe Zeit tat Lovis Corinth ein ähnliches; doch er war vor der Kunst nicht demütig wie Slevogt: rassiger Draufgänger, etablierte er einen Malerbetrieb und breitete sich souverän aus. Slevogt aber — glücklich, der Münchener Inhaltsmalerei entronnen zu sein — brachte einen sachlichen Ernst für den Berliner Impressionismus mit; er entwickelte sich und ihn: undoktrinär, frei, unsensationell. Er wurde, ohne Schule zu machen, in vielen Beziehungen eine treibende, klärende Kraft. Und blieb dennoch für sich, in seiner süddeutschen Haut, kein Richter des Lebens und der Gesellschaft, sondern ihr enthusiastischer Anbeter.

Das muß man im Auge behalten, wenn man den Graphiker Slevogt recht verstehen will. Wie nämlich der Maler vom Zeichner, so läßt sich bei ihm auch der Graphiker vom Illustrator nicht trennen, wenigstens nicht auf den Höhepunkten seines Bilddrucks. Um aber Illustrator werden zu können, mußte Slevogt erst richtig Maler sein. Seine Übersiedlung nach Berlin



d'Andrade („Don Juan") Radierung (1905)

wurde eine Art Aderlaß für seine Malerei. Die Lebensgrundlage, das Erdreich seiner Malkunst wie seiner späteren Graphik, war die Phantasie, eine überquellende, mit höchster Sinnlichkeit arbeitende Einbildungskraft. Sie hatte seinen malerischen Plan zunächst gefördert, ihn aber auch im Sinne naiver Schönheit und Reinheit gestört und ihn oft gefährlich dicht an die Literatur herangeführt. Die Berliner Atmosphäre, d. h. die Atmosphäre Max Liebermanns, nun befreite diese Malkunst von dem Ballast phantastischer und poetisierender Niederschläge und machte sie selbständig. Und jetzt mußte der Moment kommen, da Slevogt ebenso unbefangen und intensiv Zeichnung, Graphik wollte, wie er Malerei wollte — wollen mußte. Durch eine saubere Scheidung von seiner Malerei und wiederum nur durch seine Malerei, und in wohldistanzierter Abhängigkeit von ihr ist Slevogt der große Illustrator und Graphiker geworden, den wir heute in ihm erkennen.

Als Graphiker bestätigte Slevogt also fortan eine rätselhafte zeichnerische Vielseitigkeit, die, obwohl sie von weitauseinanderliegenden (allerdings zuunterst der Wurzel immer verbundenen) Stoffgebieten und Formen lebt, doch ihre Einheit hat in naturvoller Phantasie und phantastischem Naturgefühl, in ursprünglichem, reifem Geist und Witz, in einem Griffel, der immer malerisch schreibt (am tiefsten malerisch in der Lithographie). So scheint das Paradox hervor, daß diese Art unliterarisch ist, obwohl sie



Die Mutter Slevogts Radierung (1911)

meistens durch die Literatur anderer in Bewegung gesetzt wird. Ob Slevogt nun die Ilias, ob er ein orientalisches Märchenbuch „illustriere“, — seine Einbildungskraft und sein Wirklichkeitsdrang bleiben ungefesselt. Er erzählt Visionen, zeugend, um die Dinge herum, spielerisch und mit fröhlichem Ernst, espritvoll und warmblütig, halb den Himmel und halb die Erde im Herzen; läßt nicht nur die Wirklichkeit Dichtung sein, zieht auch aus Dichtung ein erfrischtes Leben; lockert unbewußt und mit anmutigem Elan die feste Form des dichterisch Gestalteten und macht uns alle dauernden Gehalte in mit- und umgestaltender Bildschrift zu neuen Herrlichkeiten. Dieser Zeichner schafft nichts, was er nicht innerlichst erlebte. Slevogts Handschrift ist oft so unschwer, daß sie wie improvisiert erscheinen mag. Augenblickseingebungen hat zu Tausenden Slevogt über sein graphisches Werk hingestreut, und das Schönste in diesem Werk ist die Augenblickseingebung,



Liebeserklärung Radierung (1912)

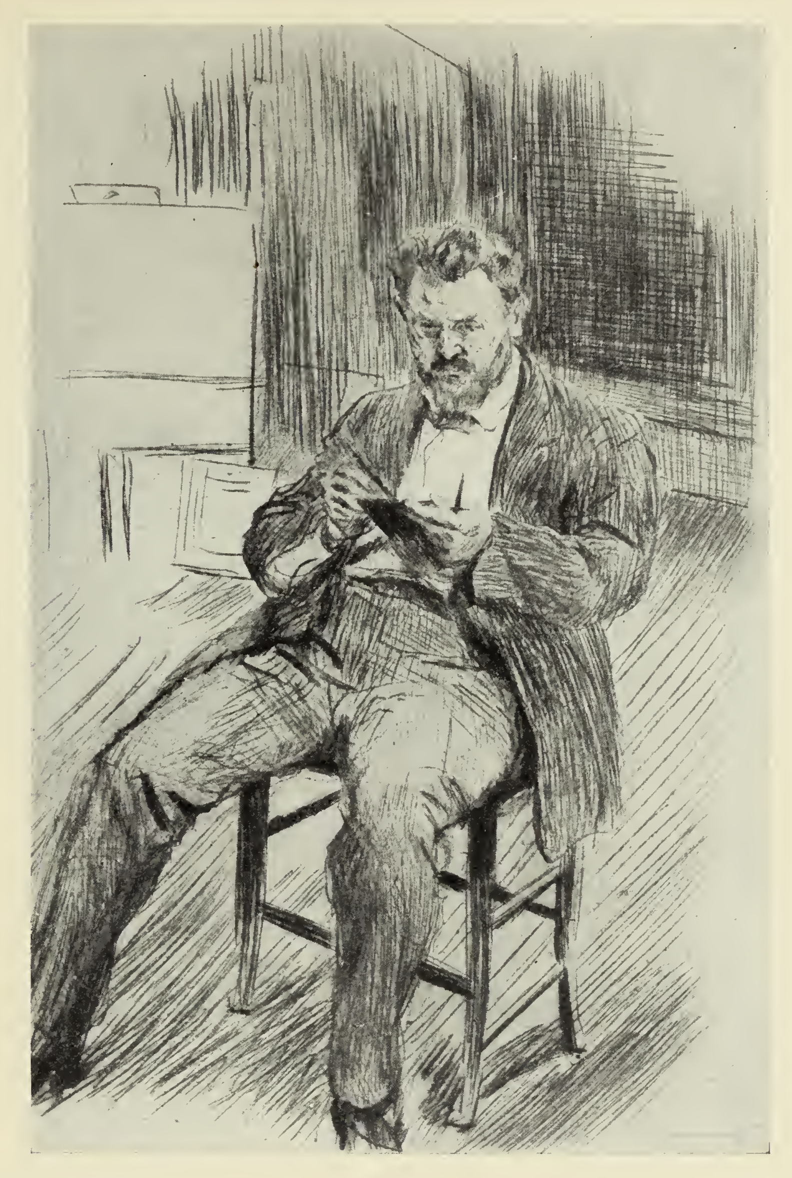
ganz abgesehen davon, daß bei Slevogt Gelegenheitsdinge zum guten Teil Keimzellen umfassender Schöpfungen waren.

Über Slevogt, den Graphiker, ist Vieles und viel Gutes geschrieben worden. Ich selbst ziehe mich auf die persönlichen Eindrücke zurück, die mir eine fast dreißigjährige, den Ereignissen unmittelbar nachgehende Anschauung von den Arbeiten Slevogts vermittelt hat; dieser Aufsatz soll einer Art Popularisierung dienen. Man sollte meinen, Slevogt habe das nicht mehr nötig. In Wirklichkeit aber ist Slevogt, als Graphiker wie als Maler, mehr berühmt als bekannt.

Alle Experimente des modernen Kolorismus bis tief in die Malerei des Lichtes, die den Maler Slevogt erfüllten und zu einem Leitstern machten,



Radschlagender Pfau Lithographie (1915)



Selbstbildnis Radierung (1911)

kehren auch in seiner Graphik wieder und geben ihr das schärfste Gepräge und die letzte Note. Die Lithographie wird das flotteste Ausdrucksmittel für seine graphische Sehweise wie für die Gestaltungen seiner Phantasie. Vom Sindbad (1905) bis zu den „Inseln Wak-Wak" (1921) ist zwar ein weiter Zeitenweg, aber künstlerisch nur eine Spannweite geringerer oder größerer Geschicklichkeit. Slevogt bekommt auch ihn in die Hand; er läßt sich von ihm beherrschen, wird aber zugleich von ihm so vollkommen frei, daß er schwebend-feste Formen von höchster Suggestionskraft mit ihm er-



Aus „Cellini" Lithographie (1913)

zeugen kann. Vom Sindbad bis zu den Inseln hat sich seine Graphik nicht eigentlich „entwickelt" — nur eine unerhörte Expansionskraft hat sie erlangt.

In anderer Art als bei Liebermann ist in Slevogt der Maler vom Zeichner nicht zu scheiden. Was Liebermann als Maler ausdrückt — die Sprache des Erdgeistes, die Seele und das Charakterrätsel des Menschen, den sozialen Rhythmus, das Revoltierende der Zeit — steht gleichwertig neben dem, was aus Natur und Leben sein abkürzend schreibender Griffel uns in gleichsam farbigen Aufwallungen suggeriert. Slevogt aber mußte vielleicht nur deshalb Maler werden, um Zeichner sein zu können. Bei Liebermann ist Phantasie jener Zwang seines künstlerischen Wesens, der ihm für seine malerischen Gesichte die naturnotwendige Form bereitet. Bei Slevogt dagegen ist Phantasie eine romantische Naturanlage, ein Seelen- und Geisteszustand, der unendlich sensibel, immer in Arbeit ist, um Realitäten in die Magie von Träumen umzusetzen, ein naiver Fabuliermechanisums, der spielerisch und mit fröhlichem Ernst, bizarr und leidenschaftlich, um die Dinge herumschreibt, und ein eingeborenes Gefühl für Musik.

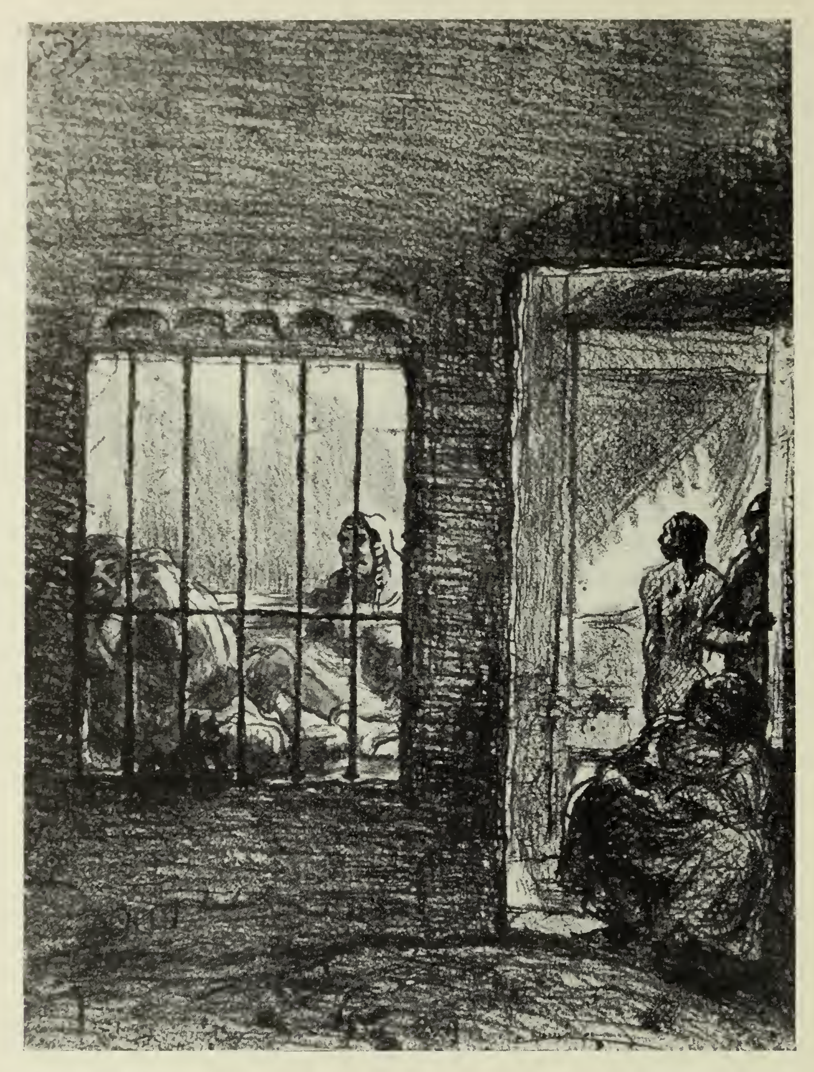
Das Musikalische, ja, das ist das Entscheidende im Phantastiker Slevogt. Vom Landschafter Sisley weiß ich, daß er seine blauen rätselhaften Himmel



Aus den „Rennskizzen" Lithographie (1917)

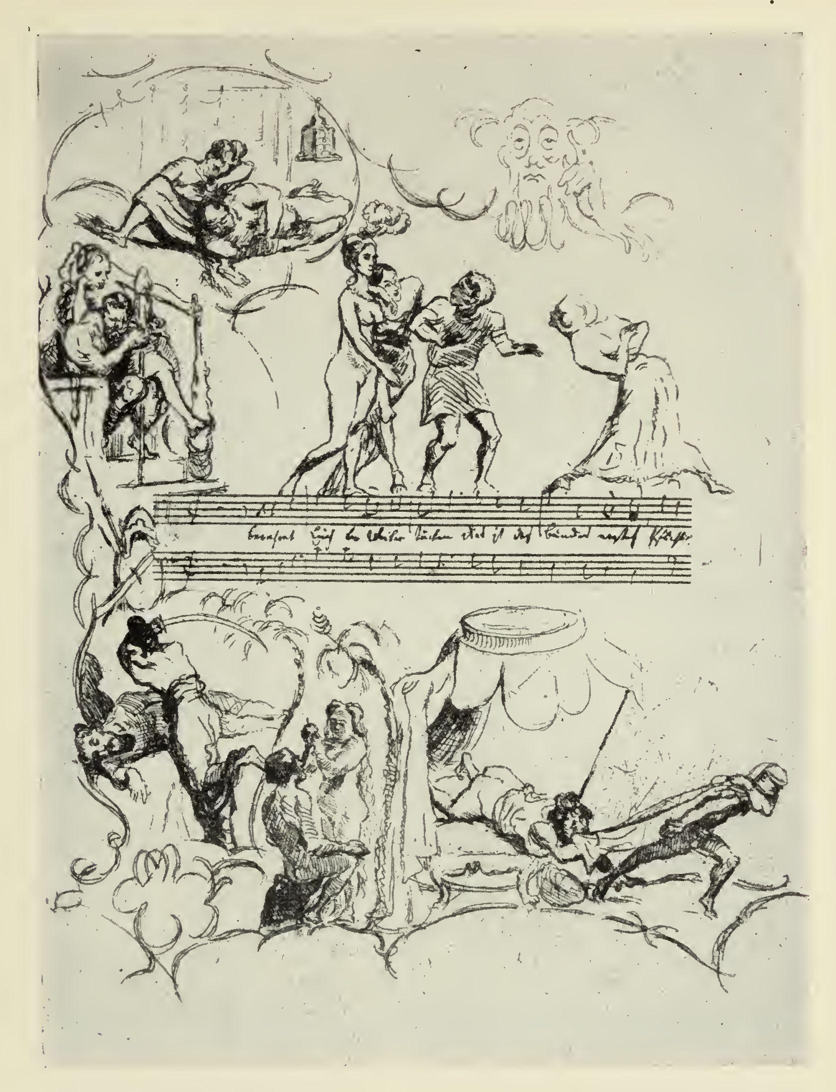
gemalt hat, während ihm das Trio-Motiv des Scherzo aus Beethovens Septett im Herzen klang und auf den Lippen summte. So möchte man meinen: Slevogt schwelgt in hüpfenden, beglückenden Mozartphrasen, wenn er, zumal mit dem Griffel, arbeitet. Man begreift, daß dieser Künstler ehedem ernsthaft in der Berufswahl schwanken konnte; mit schwerem Herzen — so versicherte er mir in unserer Jugend — habe er vom Gesangstudium Abschied genommen. Aber zum Musikanten war auch er geboren, die Musik beschwingt seine Hand, bereichert das Leben seiner Phantasie. In seiner frühen Jugend war es übrigens nicht der helle Mozart, sondern der dunkle Chopin, der ihn produktiv stimmte.

Um diese unerhört aufschlußreichen Knaben- und Jünglingszeichnungen, die zu dauerndem Ergötzen vor mir liegen, wird kein erkennender Freund von Slevogts Graphik so leicht herumkommen. Hier ist alles im stärksten Keime vorhanden, was später den ganzen schreibenden Menschen ausmacht. Da ist Homer, da ist der Orient, da ist das Märchen. Aus wohlgegründeter Bildung, aus sorgfältiger Selbsterziehung, aus einer Lektüre, die instinktvoll überall hinschwärmt, wächst und reift das sicherste Künstlertum. Slevogt hat im eigentlichen Sinne des Wortes mit der Feder in der Hand gelesen. Was er in seinem siebenten bis vierzehnten Lebensjahre las, setzte sich ihm



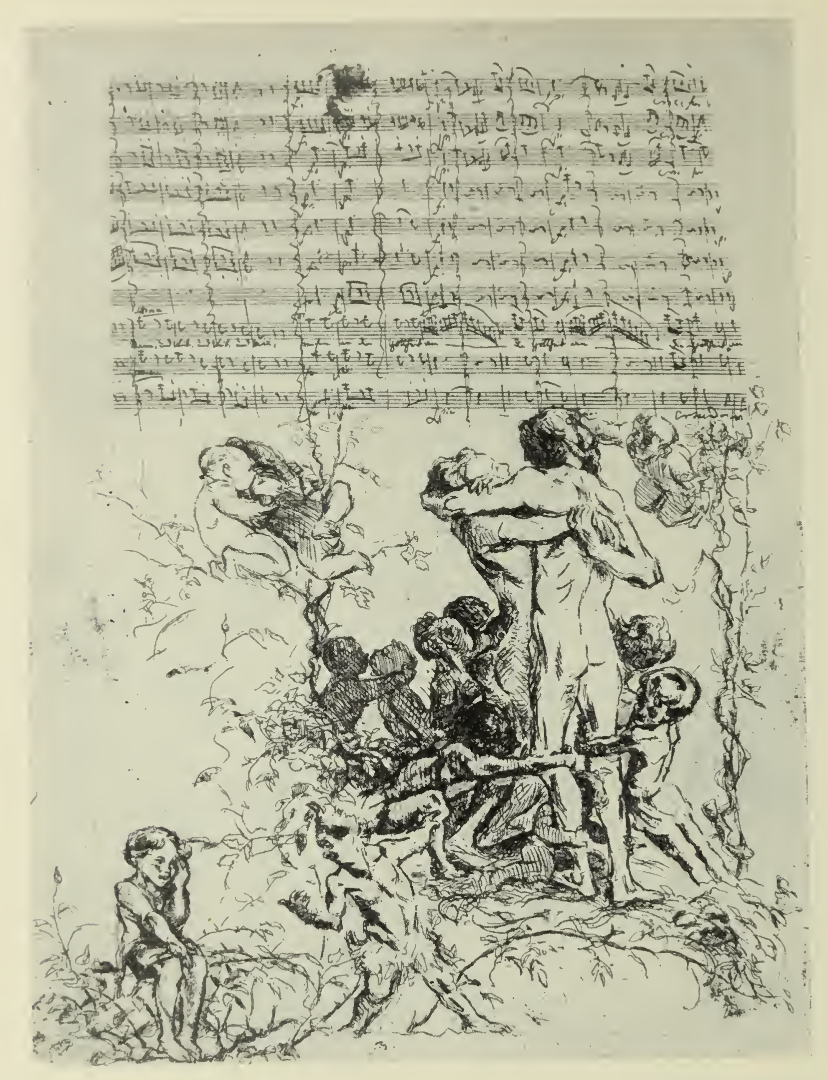
Aus „Ägypten" Radierung (1916)

unmittelbar in sichtbare Vorstellungen um. In den Notizen zur Odyssee kündigt sich die Abenteurerfahrt Sindbads an; ein großes Blatt „Odysseus und Polyphem" brauchte nur lithographisch interpretiert zu werden und könnte so unmittelbar ins Orientmärchen. Ein farbig skizzierter Hannibalzug (aus der vierten Lateinklasse) ist hell wie ein östliches Märchen. Die Entwürfe zur Ilias sind Vorstufen zu Hektor und Achill. In Skizzen zu Germanenkämpfen schwingt ein Indianerrhythmus vor. Aber es eilt auch schon, in seinen gestaltenden Einbildungen der Lederstrumpf neben Gabriel Ferrys Waldläufer her. 1884 beschäftigt ihn Tausendundeine Nacht sehr intensiv; die gewisse monumentale Haltung jener Zeichnungen brauchte nur ins Lebendige umgebogen zu werden, und eine Litho etwa zu Alibaba wäre
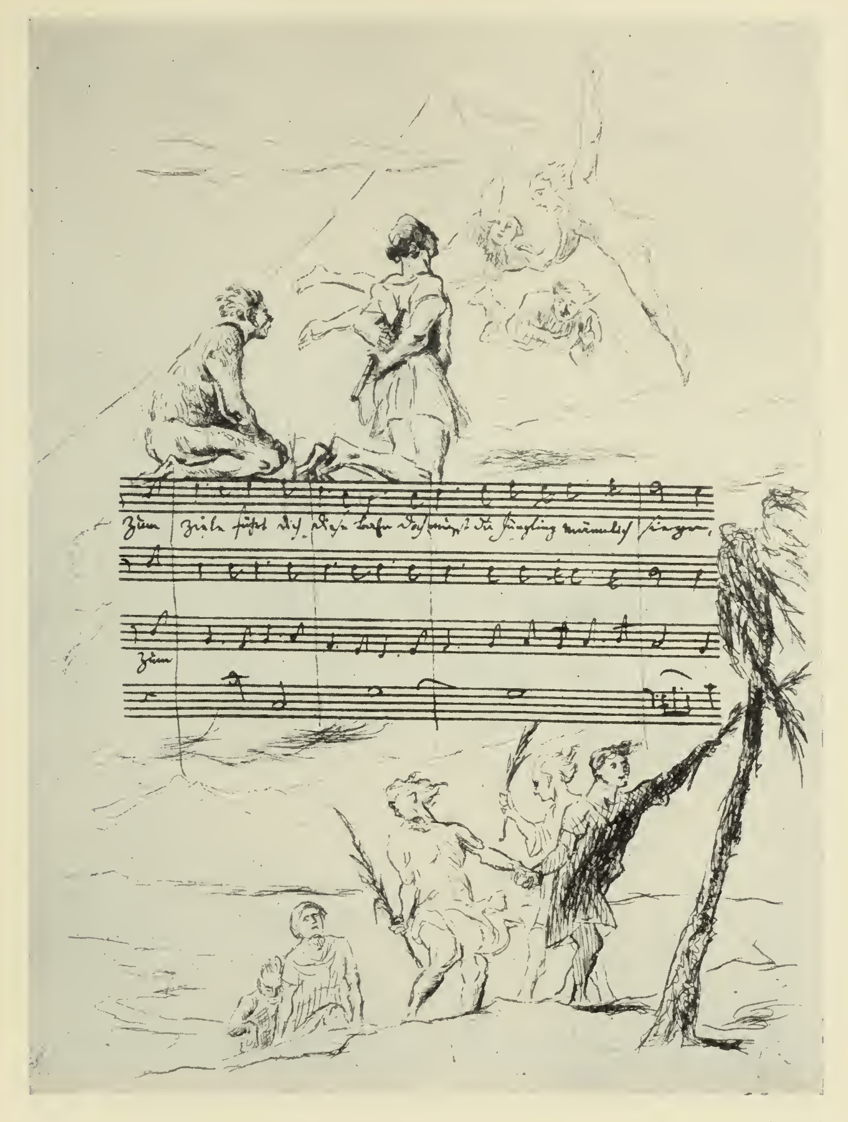


Aus Mozarts „Zauberflöte" Radierung (1920)

fertig. Paraphrasen zum Nibelungenlied stoßen vorbereitend in die Vorlagen zu den späteren Holzschnitten vor. Dann wandelt der junge Slevogt als träumender Nachbildner im Reiche von Ovids Verwandlungen; der Zeichner deutscher Märchen, des gestiefelten Kater, wird im Schulklassizismus geboren. Kurz, am Ende der Gymnasialzeit ist stofflich, motivisch, bildnerisch alles positiv da, was seit 1904 den großen, graphisch deutenden Zeichner und Illustrator ausmacht. Zwanzig Jahre lagen diese disjecta membra verborgen — wartend auf den Augenblick, da malerische Reife sie zur Einheit band und jedem Stück seinen sicheren Platz in einer erstaunlichen graphischen Tätigkeit anwies.



Aus Mozarts „Zauberflöte“ Radierung (1920)

Die Gebilde seiner eigenen Phantasie bewertet Slevogt selbst nur als Stimulantien; er will Erregungskeime in den Betrachter werfen, ihn „zu eigenem Dichten“ auffordern. Er hat den sprungbereiten Elan, der nicht lange verweilt, nur auf das Wesentliche drückt und bald wieder zu neuen Wundern eilt. Ich nehme die „Ilias“ vor, seine Ilias, und bitte eine ältere Formulierung wiederholen zu dürfen. Slevogt „illustriert“ nicht; man soll überhaupt nicht glauben, das Slevogt je Lust verspüren könnte, am langgestreckten Faden einer zyklischen Dichtung Bild um Bild zu spinnen. Er hat nicht das Sitzfleisch und die ausharrende Intelligenz Menzels. Er geht nicht, nacherzählend, die Ilias durch — er läßt nur in schwärmenden Studien



Aus Mozarts „Zauberflöte“ Radierung (1920)

sehen, wie gewisse Motive des Gedichtes sich in sein Malertemperament hineingeschrieben haben. Was er macht, ist eigentlich unhomerisch, ungriechisch, ungelehrt. Goethe sagt von Shakespeares „Julius Cäsar“: Das sind nicht Römer, sondern verkappte Engländer, aber weil es Menschen sind, so können es auch wohl Römer sein. Preller hat Griechen geschaffen — mit akademischem Frommsinn, mit der schönen, noblen Linie, die allen Erdenstoff vergeistigt und jede Grausamkeit des Gefühls veredelt. Slevogts rebellisches Talent kennt nur den wahren Geist des Lebens. Auf seine Art hat auch Slevogt das Land der Griechen gesucht und gefunden; ist's kein

Griechenland, so ist's doch ein Menschenland, wo sich ein „kurzes, rühmliches" Heldenleben in aufregendem Wirbel entrollt. Der Abglanz eines raschen, tatengewaltigen, heroischen Daseins schimmert in diesen Blättern, die von einer sichtbaren Welt ganz heimlich in eine unsichtbare hinüberführen, wo ein ganz zwingendes Muß, eine Schicksalsmacht am Werk ist.

Und Slevogt kann hier betonter als in anderen Zyklen seiner Freude an Bewegung, Kampf der Kreatur, Körperschönheit und -gewalt, Muskelstärke nachgeben. Der Rhythmus hastig erregter, zu Knäueln geballter und wieder auseinanderstürzender Menschenmassen; das Ankämpfen muskulöser Arme gegen den Strom; der verzerrende Taumel im Ausdruck menschlicher Gesichter. Eine kühne Grazie ist in diesen Blättern: es ist geschliffener Impressionismus, der hier schreibt. In die Nähe dieser sinnlich-seherischen Eingebungen rückt, in meiner Empfindung, der blühende Exotismus der Raubtierstudien, die von Zeit zu Zeit Slevogts abenteuerlichen Sinn angelockt haben: die wildernde, springende, federnde, unheimliche, tückische Kreatur, dieser so unbarmherzige wie interessante Feind des Menschen reizt gleichmäßig Naturgefühl wie Phantasie. Zeichnungen, Aquarelle, Radierungen, Lithographien übersetzen den schimmernd gefleckten Leoparden, den glänzend schwarzen Panther, den zottigen, komisch-majestätischen Löwen frei aus der angeschauten Wirklichkeit in aller ihrer Lebensfülle und Bewegung; die Rohheit wird Anmut, die Wildheit Schönheit . . .

EMIL ORLIK

VON

MAX OSBORN





Heimkehr vom Felde Radierung (1898)

Alles mag die junge Künstlergeneration ihrer Vorgängerin bestreiten — dies wird sie anerkennen, wird auch die Zukunft noch der Impressionistenzeit als hohes Verdienst anrechnen müssen: daß sie die zerrissenen Verbindungsfäden mit dem Handwerk wieder knüpfte. Das Geschlecht von heute macht sich keinen Begriff mehr davon, welcher Anstrengungen es dazu bedurfte, wie erst der ganze Ballast der akademischen Überlieferungen und Vorurteile über Bord geworfen werden mußte, ehe der Weg zur gesunden Handwerksgesinnung frei wurde.

Es war nicht der klassische Impressionismus selbst, der diesen Schritt tat, sondern die dekorativ-kunstgewerbliche Strömung, die sich aus ihm löste. Aber im Grunde ging doch alles aus der gleichen Wurzel hervor. Dieselbe Andacht vor Natur und Tatsächlichkeit, die den Malern um Monet in Paris, um Liebermann in Berlin, um Uhde in München ihre Anschauung und ihre Technik bildete, führte auch zu der gründlicheren Durchdenkung aller technischen Fragen. Es entsprach durchaus dem Geiste der Kunst, die sich als Ausgeburt und Steigerung der methodisch-wissenschaftlichen Epoche präsentierte, daß man sich nicht mehr mit einer Übung begnügte, die auf rosigen Wölkchen in der Luft schwebte, sondern sich tief in die Bedingungen und Geheimnisse formenden Gestaltens einbohrte.

Die graphischen Künste gaben den Auftakt. Ihre Mittlerstellung befähigte sie dazu. Und den ersten Schritt tat der Holzschnitt, weil hier der Verwilderungsprozeß der Jahrzehnte vorher zu den ärgsten Auswüchsen



Japanische Bäuerin Radierung (1911)

geführt hatte. Es war bezeichnend, daß Otto Eckmann, der, heute fast vergessen, damals eine so wichtige Rolle spielte, durch den Holzschnitt den Übergang von der Malerei zum Kunstgewerbe vollzog. Zu gleicher Zeit saß in Prag in einem alten Turmgemäuer, das er sich als Werkstatt eingerichtet hatte, der jüngere Emil Orlik und grübelte den gleichen Problemen nach.

Orlik hatte schon in seiner Münchener Studienzeit eine entschiedene Wendung zur Graphik genommen. Den alten I. L. Raab, dessen Radier-Unterricht er besuchte, setzte der Anfänger in Staunen durch die Kühnheit seiner technischen Versuche, seiner Mischungen aus verschiedenen Manieren und durch die Freiheit seines graphischen Ausdrucks. Nun fand er den Weg zum Holzstock, zu dieser primären Betätigung aller zeichnerisch-reproduzierenden Kunstfreude. Er wollte zur Quelle zurück und den ganzen Weg von Jahrhunderten sich selbständig noch einmal erkämpfen.

Hier war viel zu tun. Es handelte sich darum, den Betrieb der Xylographie aus dem großen Irrtum zu erlösen, in dem er befangen war, und wieder auf seine gesunde und natürliche Grundlage zu stellen. Die schädliche Trennung von Kunst und Handwerk hatte sich nirgends bedenklicher gezeigt als hier. Künstler und Holzschneider waren verschiedene Personen geworden, der zweite ein Diener des ersten, ihm unterstellt, unebenbürtig, kurz gehalten und darum nun dem „Handwerklichen" in der geringeren Geltung des Wortes verfallen. Schon der junge Menzel hatte seine Xylographen, unter denen immerhin noch Leute von der Qualität Unzelmanns waren, wie Schuhputzer angeschnauzt, aber er selbst konnte kein Messer führen und zeichnete auf den Kreidegrund — kostbar, geistreich, voll

sprühender Erfindung, doch eben als Zeichner, der sich völlig frei bewegte und nur dadurch mit der Eigenart der vorzunehmenden Reproduktion in Beziehung trat, daß er sich in der Strichzeichnung hielt (auch das nicht ausnahmslos).

Nun hieß es, auf den Sinn des Holzschnitts zurückzugehen. Orlik wählte sich seine Stöcke, nahm die Messer zur Hand und entwarf sich seine Bildchen für dies Handwerkszeug — das war damals alles neu und ungewöhnlich. Er hatte wieder, wie einst die alten Meister, das Gefühl für das Material, für den schönen Körper und die besondere Struktur des Holzes, für die aus seinen Bedingungen sich von selbst ergebenden Gesetze seiner Behandlung. Künstler und Holzschneider, Erfinder und Ausführer wurden wieder eine Person. Was man im 15. und 16. Jahrhundert wohl wußte, hatte man im 19. vergessen; daß sich hier als selbstverständliche, ja einzig mögliche Sprache ein System von ausdrucksvollen Einzellinien und geschlossenen Flächen darstellt.

Die „Schneiderwerkstatt, berühmt als Dokument aus Orliks Anfängen, zeigt, wie weit er im ersten Anlauf kam. Trotz naturalistischer Grundanschauung ist das Blättchen durchaus auf Sparsamkeit der zeichnerischen Mittel gestellt. Die lustig verteilten schwarzen Partien sind vielsagend; dergleichen wagte damals bei uns niemand (während in Frankreich Valloton dahin deutete). Die Flächigkeit der ganzen Komposition wird noch erhöht durch die graue Tonplatte, die über den Schwarzweißdruck gelegt ist. Sehr wirksam und sehr holzschnittmäßig dies durch-



Schreibende Japanerin Radierung (1901)



Mutter und Kind Radierung (1901)



Bei Enoshima — Radierung (1902)

geführte Schema der Vertikalen und der dagegenlaufenden Geraden, durch die die krause Bewegtheit der Figuren noch unterstrichen wird.

Die folgenden kleinen Holzschnitte, meist aus böhmischen Städtchen und Dörfern, erreichten noch klarer eine Einheitlichkeit des Stils und sichere Beherrschung der Technik. Mit größter Einfachheit wird dabei außerordentlicher innerer Reichtum angedeutet. Es wird nicht stilisiert, aber abstrahiert, wodurch die eigentümliche Mischung von Natürlichkeit und dekorativer Haltung entsteht. Der Flächenbau ist erheblich fester und ruhiger geworden. Der Effekt der ganz schwarzen Partien ist vermieden; durch eine geistreiche Aufritzung der Dunkelheiten wird ein Eindruck erzielt, der malerisch ist, ohne den Charakter des Holzschnittmäßigen zu verwischen. Dabei bleibt allen diesen Arbeiten die unverkennbare Orliksche Handschrift erhalten, die bei strenger Einstellung auf die Gebundenheit durch die Technik starke innere Bewegtheit durchklingen läßt.

Man war sich damals nicht im Zweifel darüber, woher die entscheidende Anregung zu so alt-neuer Ausnutzung der Holzschnittmöglichkeiten stammte. Sie kam von Japan, das schon die impressionistische Malerei so maßgebend befruchtet hatte. Wenn 1867 auf der Pariser Weltausstellung die Künstler von Nippon den jungen französischen Malern gezeigt hatten, wie man mit zarten Helligkeiten operieren, mit knappen Andeutungen unendlich viel



Mädchen aus Niingata Radierung

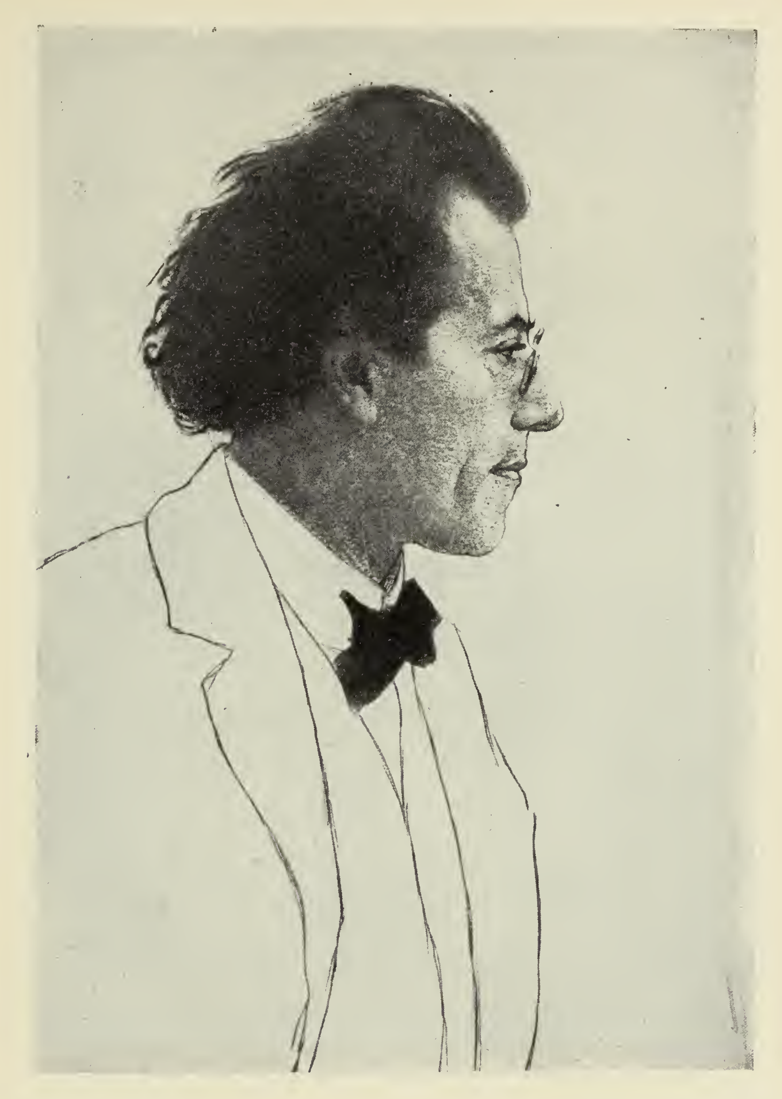
sagen, durch bizarre Ausschnitte und verschobenen Augenpunkt die Spiegelung des Weltbildes launisch und kostbar neuartig ins Phantasievolle heben könnte, so wirkte nun, fast dreißig Jahre später, die altheilige Kunst der japanischen Xylographie. Damit erst hatte die Art der Ostasiaten den ausgepumpten Europäern ihre ganze befeuernde Kraft enthüllt. Die Impressionisten hatten sie schließlich nur benutzt, um ihrem Ideal der zartesten und behutsamsten Ablösung von Wirklichkeitserscheinungen in illusionistischem Sinne näher zu kommen. Jetzt erst brachten die Japaner dem Westen den



Juliane Gräfin zu Rantzau Radierung (1915)

Keim zu einer Ausdrucksart, die sich von der Naturillusion prinzipiell befreite und von vornherein mit einer Übertragung in eine von Grund aus andersartige Vorstellung wirtschaftete. Die Sehnsucht, den Sinn der Kunst des fernen Ostens zu erfassen, wuchs.

Orlik zog daraus die Konsequenz. Er wollte wissen, was es mit diesen japanischen Rätseln auf sich hatte, und ging um die Wende des Jahrhunderts übers Meer. Es war die erste Reise nach dem Inselreich, der späterhin noch eine zweite folgte. Der Künstler war der Erste, der sich nicht damit begnügte, die Werke von drüben hierzulande zu studieren, weil er wußte, daß so kein geordnetes Bild entstehen konnte. In Japan vertiefte er sich in Art



Gustav Mahler — Radierung (1902)

und Technik der Holzschneider. Er suchte die Künstler auf und ließ sich in ihre Arbeit, ihre Handwerklichkeit, ihre Methoden, ihre Kunstgriffe einführen. Er beobachtete ihr Vorgehen, und lernte staunend von ihrer angeborenen Leichtigkeit, ihrer ungezwungenen Präzision. Das alles suchte er sich anzueignen, und man darf sagen, daß dies kaum je einem europäischen Künstler in solchem Maße glückte. Mit dem fröhlichen Fleiß, dem aus leidenschaftlicher Hingabe stammenden Enthusiasmus der Arbeit, der Orlik bei jeder Bemühung erfüllte, bohrte er sich in das Welt- und Kunstempfinden der Fremden, bis er ihre ganze künstlerische Begriffsbildung und das ganze Arsenal ihrer Hilfsmittel sich zu eigen gemacht hatte. Dennoch, was er jetzt



Mit einem chinesischen Hut Radierung (1915)

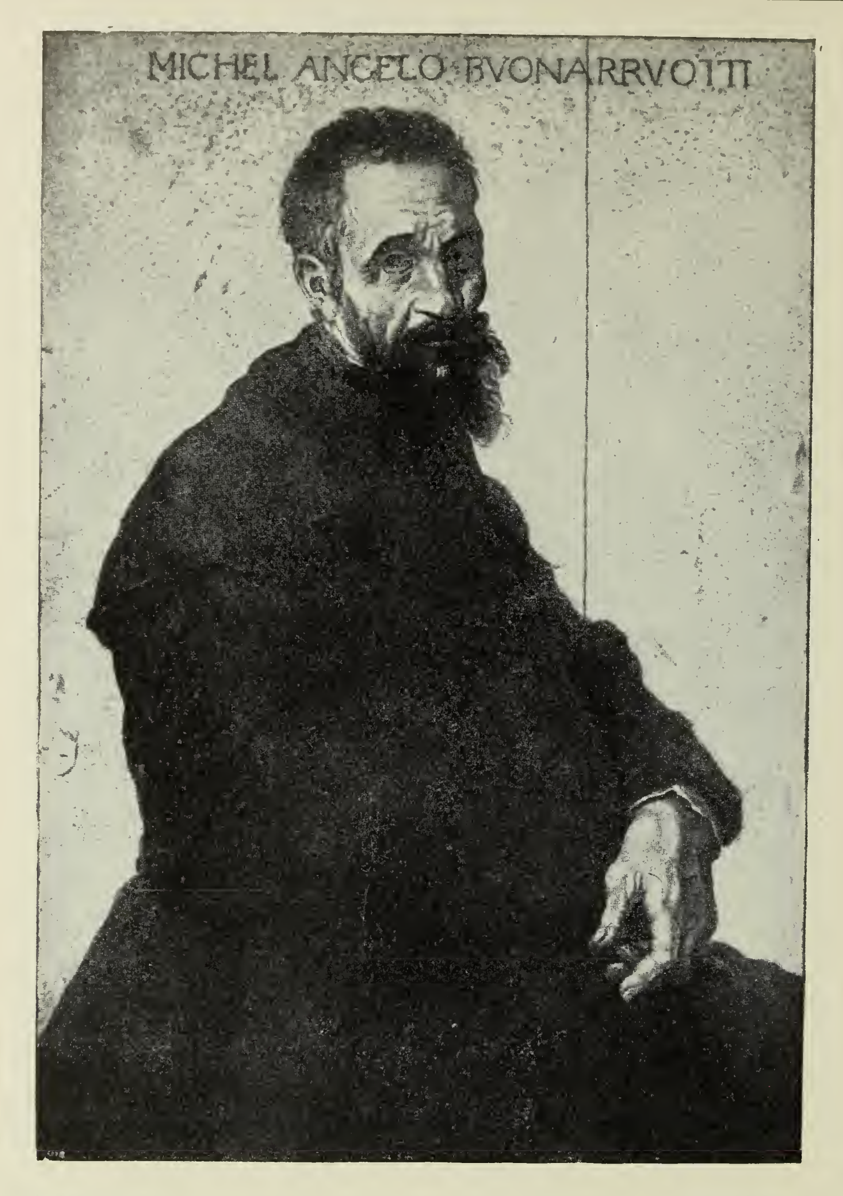
auf den Stock zeichnete und schnitt, ward gleichwohl Gewächs vom Baume seines individuellen Schaffens. Die Sachen mochten japanischen Farbenschnitten so nahe kommen, daß alle Entfernung überwunden erschien — der Orliksche Eigenwille blickte doch durch. Um die Hantierung zu erlernen, die Übung der Messerchen zu verstehen, die Farbverteilung, den Mechanismus des Druckes, die Sicherungen des Registerhaltens zu beherrschen, mußte man versuchen, ganz im Sinne der Asiaten zu arbeiten. Orlik tat es, und seine Einbildungskraft führte ihn darin erstaunlich weit. Aber was dabei zutage trat — waren schließlich doch keine japanischen, sondern durchaus Orliksche



Morgenstimmung Radierung

Holzschnitte, in jedem Fall von jenem prickelnden Reiz bestimmt, der alle Arbeit seiner Hand von jeher kennzeichnete. Mit so aufrichtiger Hingabe er sich der Abgeklärtheit und Ruhe des japanischen Kunststils in die Arme warf: die nervöse Differenziertheit des europäischen Lebensgefühls, die in ihm wach ist, ließ sich nicht entthronen. Ein starkes Gefühl für Tatsächlichkeit bildet den Grund, von dem sich alle diese Arbeiten abheben, doch die Spiegelung der Realität geht bis an die Grenze des Symbolhaften, obschon dem genußfrohen, im wesentlichen diesseitig orientierten Lebensgefühl des Deutsch-Böhmen der mystische Einschlag fern bleibt, der aller Kunst des fernen Ostens innewohnt.

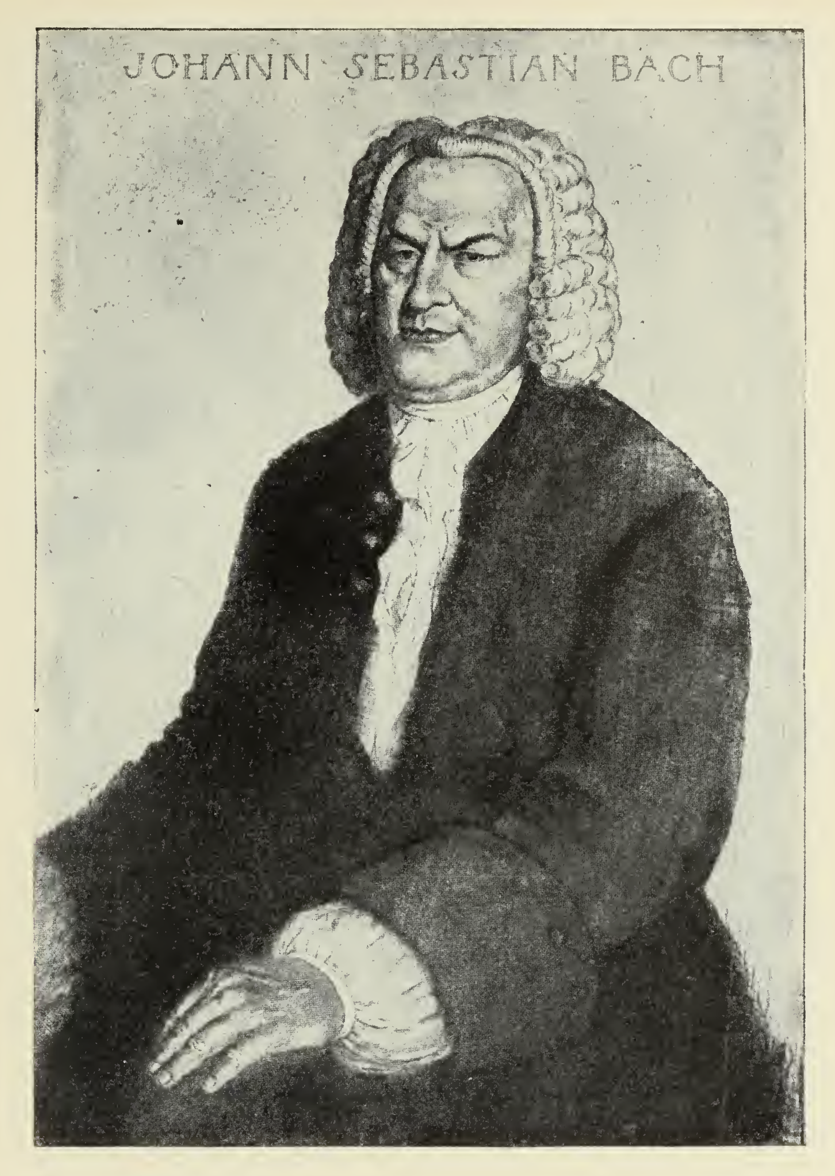
Darum mußte sich Orliks Freude am Holzschnitt auch mit der Zeit erschöpfen oder beruhigen. Und mit neuer Leidenschaft griff seine graphische



Michelangelo Schabkunst

Bemühung wieder auf die Versuche der Jugend zurück, die der Radierung gegolten hatten.

Hier hatte er durchaus malerisch begonnen. Seine früheren Nadelversuche hatten die Art breit entwickelter Zeichnungen, die aus einer scharfsichtigen, in großem Zuge zusammenballenden Anschauung erwuchsen. Diese Blätter haben einen weichen, sonoren Klang. Sie stammen aus der Leidenschaft der neunziger Jahre für die Probleme des Lichts und der Luft. Die



Johann Sebastian Bach Radierung

Poesie von Helligkeiten und Dunkelheiten und ihren Kreuzungen, die der impressionistischen Ära den Inbegriff aller künstlerischen Vorstellung bedeuteten, ist auch hier das Maßgebende. Man blickt über Landschaften einfachsten Themas, die von Licht und Dämmerung überströmt sind. Menschliche Gestalten, die auftauchen, werden Eins mit der umgebenden Natur. Verkörperungen ihrer Stimmungen, Lichtfänger hauptsächlich und Konzentrationspunkte des freien Liniennetzes, das sich über das Ganze spannt. Die bewundernswerten Mischungen verschiedener technischer Verfahren, auf die



Am Meer (auf Ceylon) Radierung (1916)

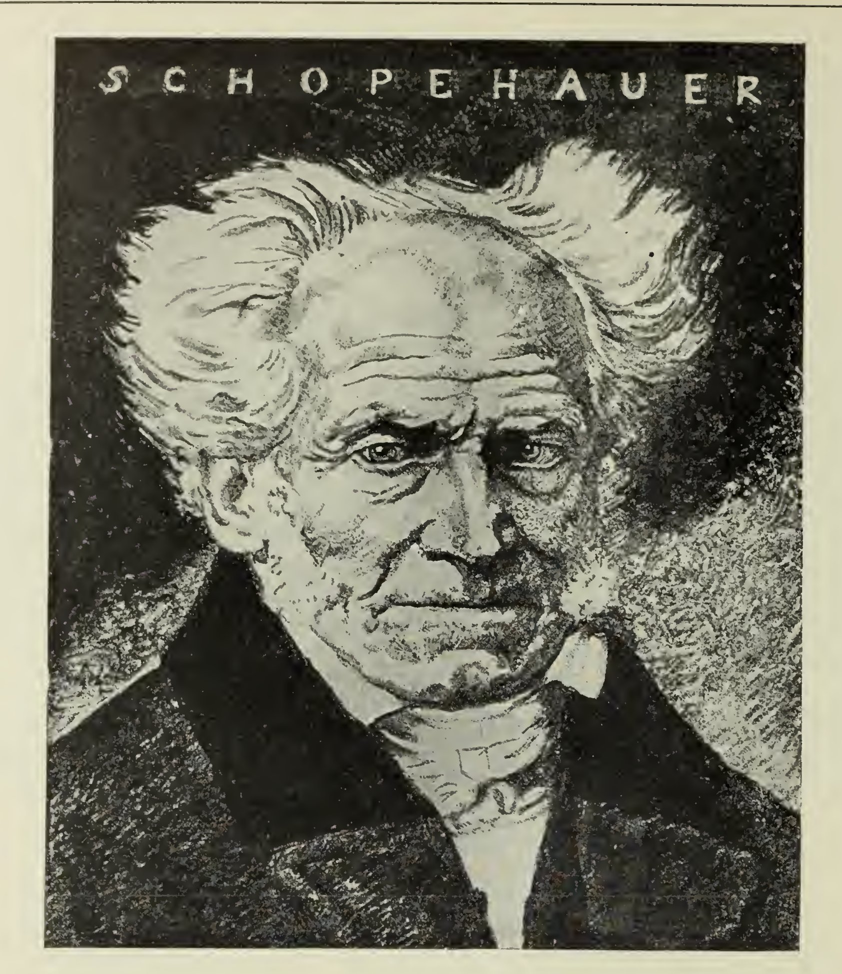
schon hingewiesen wurde, bringen diese Wirkungen zu feinster Geltung. Ihr Raffinement erscheint sofort souverän beherrscht, aus dem Anfänger scheinen alte Erfahrungen zu sprechen. Mit Aquatinta und Vernis mou wird nach Gefallen hantiert und das Fließende, Verschwimmende, Ineinandergleitende von Bildformungen, die die Essenz des Sichtbaren in einheitlicher Fassung abheben wollen, kostbar getroffen.

Deutlich prägt sich in alledem die Art der Kunstepoche aus, da die Malerei alles maßgeblich beherrscht. Auch die Zeichnung, und dementsprechend auch die Graphik, ward durch sie kommandiert. Erst nach und



Auf Elephantine — Radierung

nach wurde diese Alleinherrschaft, die mählich zur Tyrannis geworden war, unterhöhlt. Die dekorative Bewegung führte die ersten Spatenstiche aus (ihre Vorarbeit für die junge Kunst von heute ist oft unterschätzt und vergessen worden). In Orlik lebt von vornherein eine angeborene Neigung, diesen Marsch mitzumachen. Daher sein frühes Anbändeln mit dem Holzschnitt. Und das in seinem Bewußtsein gestärkte spezifisch zeichnerische Gefühl, das sich dadurch beherzter vorwagte, wirkt nun auch auf die Radierung zurück. Man kann beobachten, wie diese Entwicklung Schritt für Schritt vor sich geht. Der Umriß, dem klassischen Impressionismus ein Fremdling und eine verdächtige Angelegenheit, blickt hervor und schafft sich Geltung. Orliks Handwerksgesinnung erkennt, was gerade die Radierung hier zu tun hat: wie durch den eigentümlichen Effekt der in die Kupferplatte geritzten, mit Druckerschwärze eingewalzten, dann abgedruckten Linie ein eigenes, neues Leben entsteht, mit dem die Bleistift- oder Kohlenlinie niemals die Konkurrenz aufnehmen kann. Der Saft und die Zartheit, die Schwellung und das Verklingen, die Energie und die Weichheit dieser Linie in allen Kreuzungen und Varianten bedeuten eine künstlerische Provinz für sich.



Schopenhauer Steindruck (1920)

Die Erkenntnis der hier ruhenden Gesetze und Möglichkeiten ringt sich durch und bringt entscheidenden Wandel. Die meisterliche kleine Radierung der Mutter von 1902 zeigt den Übergang. Noch ist die Anlage malerisch, aber der Ausdruck schon durchaus graphisch. Die Liebe, die dem Künstler die Hand geführt, verbindet sich mit einer ehrfürchtigen Sachlichkeit.

Dann vertieft sich immer mehr das Verständnis für die gestaltende Kraft der reinlichen Linie. Exotische Landschaften tauchen auf, gelegentlich noch von japanisierender Laune, in denen ein freies, doch wohlberechnetes Spiel weniger linearer Elemente die Fläche gliedert, teilt und bindet. Das Motiv von Luft und Licht spielt auch hier eine Rolle — aber wie andersartig ist seine Behandlung geworden! Seine Effekte werden durch Wahl und Kontraste, durch Fortlassen und Betonungen erreicht. Alles Vage, Verfließende ist geschwunden und hat einer klaren Bestimmtheit, einem Zug des Definitiven Platz gemacht. Naturillusion ist nicht abgedankt, doch sie wird durch



Kant Lithographie (1918)

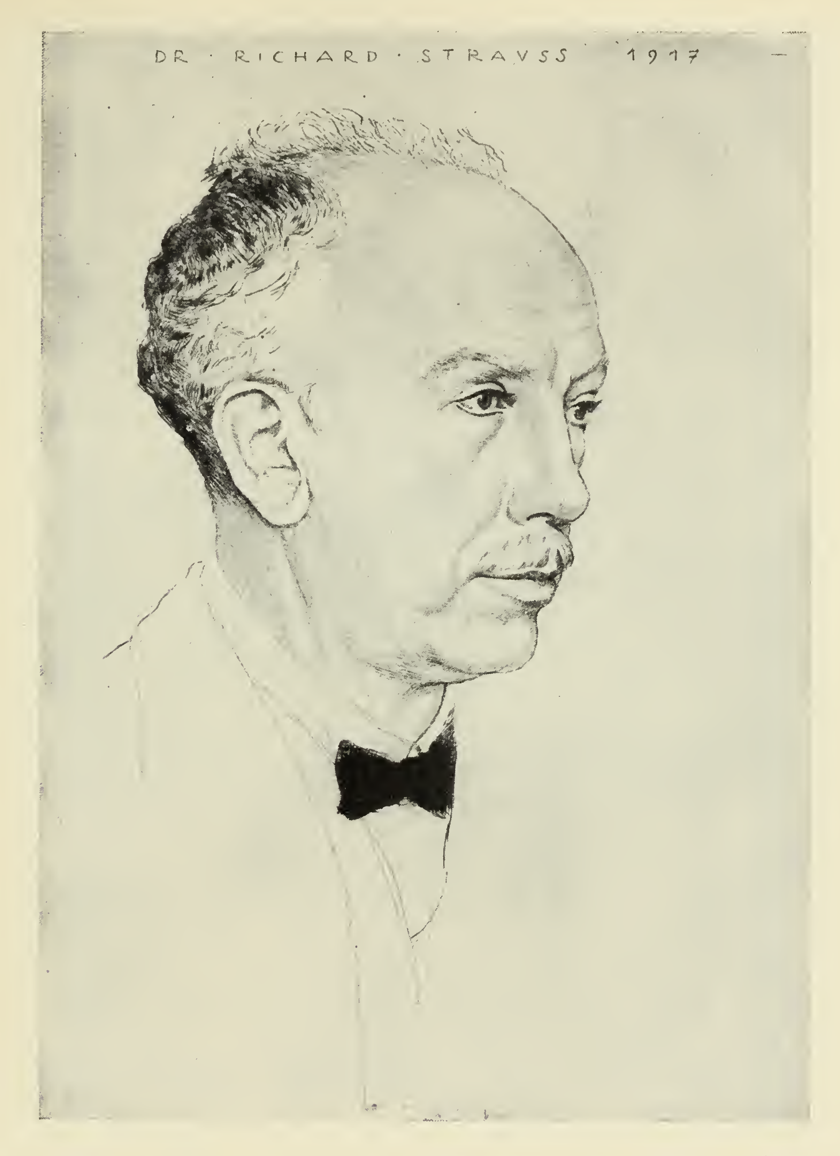
das Medium einer dem speziellen künstlerisch-technischen Mittel entsprechenden Neuschöpfung geleitet. In liebenswürdigen Frauenakten erhält die Linie das Amt einer delikaten Schmeichelei. Sie beschreibt sinnliche Kurven von zartester Erotik; das ganze Blatt ist in dies weiche Kurvenspiel getaucht, das die von der jungen Kunst so gern geübten Wirkungen des formalen Parallelismus bereits kennt und benutzt. Vom Holzschnitt her klingt das Gegensatzmotiv bizarr hingestreuter dunkler Flächenteile herein, die, sorgsam in Balance gebracht, das helle Viereck eigenwillig beleben.

Ein Kapitel für sich bildet dann das Porträtradierwerk. Hier wird das ganze Arsenal der gewonnenen Resultate angewandt. Die erste Vision des Kopfes weist die Richtung der Arbeit. Ob alles in puritanischem Umriß bleiben, ob ein Kontrast zwischen ausführlich modelliertem Kopf und rasch



Ernst Haeckel Radierung

notierter Nebenpartie sprechen, schwarze Flecke neben ausdrucksvoller weißer Sauberkeit auftauchen oder reiche Lichtströme über das Antlitz geleitet werden sollen, ist entschieden, sobald das Objekt aufs Korn genommen wurde. Wieder werden besondere Ätzungs- und technische Mischkünste herangeholt. Je nach der Einstellung hat die wohlberechnete Spitzigkeit der Kaltnadelmanier, hat ein Aufrauhen, Überspritzen, ein in leisen Unberechenbarkeiten schwelgendes Flächenbearbeiten der Kupferplatte sein Amt zu erfüllen. Frappante Treue bindet sich dabei mit einer umrahmenden ornamentalen Kalligraphie; beides wird durch die geistige Anschauung emporgehoben. Der Maler, der Slevogt, das Selbstporträt zumal sind Meisterstücke. Man spürt die Freude des Sehens und Nachschaffens. Bis in den großen Porträtblättern verehrter Toter Orliks Bildnisgraphik ihren Höhepunkt



Richard Strauß Radierung (1917)

fand. Die Denkmäler für Bach, Kant, Michelangelo sind außerordentliche und bedeutende Leistungen. Schon vorher hatte sich Orlik, durch eine Anregung der Berliner Museumsleitung, im Stil vergangener Ausdrucksformen geübt, als er an der Serie der Radierungen nach erlesenen Stücken der Gemäldegalerie Anteil genommen. Nun wagte er das große Unternehmen, auf Grund historischer Dokumente, die mit Menzelscher Umsicht und Gründlichkeit studiert wurden, aus seiner Phantasie die Gesichter der Abgeschiedenen zu rekonstruieren. Wie ein Gelehrter schichtete er die Vorarbeiten,

um mit dem zusammengetragenen Material dann souverän schaffend zu walten. Nicht aus einer gelehrten Summe von Einzelbeobachtungen, nur aus geistigem Ergründen der Persönlichkeiten ließ sich das leisten. Hier war er ganz Diener seiner Aufgabe, die mächtigen Themata ließen jedes geistreiche Spiel verstummen.

Zum Hoch- und Tiefdruck gesellte sich auch der Flachdruck. Der Beherrscher aller Handwerklichkeiten konnte an der Lithographie nicht vorübergehen, an ihrer fabelhaften Fähigkeit, flüchtigste zeichnerische Improvisation, freieste Stiftführung vervielfältigend festzuhalten. Neben die volksmäßige Derbheit des Holzschnitts und die aristokratische Feinheit des Kupferstichs trat hier die bürgerliche Ruhe der Reproduktionsart, deren Wesen gleichmäßig zurückhaltender Ton und körnige Auflösung des Linienhaften ist. Auch das ward sofort erkannt und verwertet. Den Anfang machten einige Steindruckplakate, an ihrer Spitze der berühmte Anschlag für Hauptmanns „Weber“. Dann trat eine Pause ein, bis in den letzten Jahren die Lithographie den Meister wieder öfters reizte.

So mehrte und rundete sich Orliks graphisches Werk in unaufhörlichem Wachstum. Schon im Sommer 1901 war es auf 300 Blätter gestiegen — das war nur der Anfang. Seitdem ist die Zahl ins Märchenhafte gewachsen. Sein unermüdlich tätiger Geist ist von Experiment zu Experiment, von Lösung zu Lösung geschritten, und immer bergauf. Das graphische Wissen und Vermögen einer ganzen Zeit ist in diesem persönlichen Werk beschlossen.

ERNST STERN

VON

WOLFGANG GOETZ





„Napoleon“ Kohlezeichnung

Die Anfänge des Zeichners Ernst Stern — der Maler hat uns hier nicht zu beschäftigen — liegen im Zeichen Münchens um die Wende der Jahrhunderte, jener Zeit, da der südliche Pol Deutschlands auf jedem Gebiete der Kunst die Führung an sich riß. Neben der ungezügelten und so wenig fruchtbaren Gärung des Künstlerkreises, der in der „Jugend“ nach neuen Formen und Zielen drängte, bei seiner allzuhitzigen Überspitzung des Neuartigen, die geringen Gewinnste durch das bittere Geschenk des „Jugendstils“ aufhob, stand gesammelter die Gruppe der Leute vom „Simplicissimus“. Hier war es Thomas Theodor Heine, der — Sittenschilderer und Karikaturist — plötzlich die Melodie der Linie auf das stärkste betonte, ja eigentlich neu entdeckte; ein verwunderlicher Vorgang, der aber von ferne an Hogarth gemahnt. Diese Linienfreudigkeit sprang auch auf Stern über, oder es wäre wohl besser zu sagen, das Beispiel des anderen trieb den jungen Schüler Franz Stucks zu seiner eigentlichen Bestimmung. Von einer Abhängigkeit dürfte freilich weniger die Rede sein, wie Sterns Karikaturen der Stephanie-Bohème deutlich erhellen, als vielmehr von einem Anstoß, einem Kreuzpunkt, an dem sich die Entwicklung beider Künstler begegnet.



„Prima Ballerina" Lithographie

Bei Th. Th. Heine spüren wir das nachdenkliche, bisweilen gewaltsame Ringen, die Wirklichkeiten auf ihre kürzeste Formel zu bringen, während für Stern, dessen Jugend von der krausen Lust der orientalischen Arabesken und Ornamente umfunkelt wurde, die Linie von Anfang an gegeben ist. Kommt darum Heine vom Gegenstand her auf die Linie, so drängt Stern von der Linie zum Gegenstand. Das Wesen dieser Sternschen Linie besteht nicht allein in der stets gefälligen Rundung; vielmehr haben wir es hier weniger mit Zeichnen zu tun, als mit Schreiben. Jede seiner Zeichnungen ist im Grunde — und auch das ist ein Gruß des Ostens — eine Bilderhandschrift, wie dem abendländischen Auge orientalische Schriftzeichen und Ornamente in eins zusammenzufallen scheinen. Es ist kein Wunder, daß diese wuchernde Begabung sich hie und da in Schnörkeln verlor und verzettelte. Hier drohte dem Künstler eine Gefahr, die um so größer sein mußte, als die Capriolen der Linie sein reizvollstes und bestes Eigentum waren. Und wie denn Heine es des öfteren nicht vermied, in der Tendenz, dem Inhaltlichen, einer gewissen Manier zu verfallen, so unterlag auch Stern, verführt durch das Spiel der schwellenden und abebbenden Kurven, mehrfach der Lockung allzu ausgeschriebener Handschrift. Wir weisen um so lieber nachdrücklich auf diese Irrungen hin, als Stern sich noch jedes-



„Die grüne Flöte“ Lithographie

mal aus der Bequemlichkeit der Könnerei herausriß, neue Wege zu bahnen. Jene Fixigkeit hatte ihm seinen Namen und die Möglichkeit eines sorglosen Lebens verschafft, und trotzdem entglitt er immer wieder in neuer Verwandlung und eroberte sich immer wieder sein Publikum, das, träge, wie es nun einmal ist, gleichwohl willig den so überaus unbequemen Sprüngen des Künstlers nachtrottete. Selbst eingespannt in die Fronarbeit an einem Berliner Witzblatt, deren Leitung, nicht ahnend, welchen Künstler sie sich eingefangen hatte, die besten Arbeiten verwarf und den Lohnsklaven hetzte, dem faden Geschmack des Großstadtmobs zu huldigen, verlor er sich nicht.

Die Frage, welcher gute Geist dem Künstler die Kraft verlieh, sich heldenmütig aus den verführerischen Strudeln, in dem so viele, viele große Talente lautlos versanken, ans feste Land zu retten, wäre leicht zu beantworten, wollte man den ungewissen Begriff des künstlerischen Gewissens ins Feld führen. Wer aber von künstlerischen Gewissensbissen weiß, wird diesem treuen, aber wenig überzeugungskräftigen Warner nicht gar zu großes Gewicht beilegen. Wir müssen uns darum nach einem andern, stärkeren Zauber umsehen, der hier wirkte. Die Entwicklung Sterns gibt uns den rechten Fingerzeig: in ihm mischt sich mit dem Künstler der Gelehrte; wenn



„Hanneles Himmelfahrt“ Kohlezeichnung

anders Künstlerschaft überhaupt bestehen kann ohne jenen Drang nach Bildung, die Unlauteres und Unreines nicht zu dulden vermag. Der ungebundenen Phantasie zur Seite schreitet das Gesetz, das Zügellosigkeit in Freiheit wandelt.

In Stern nun lebt ein Kulturhistoriker. Wer einmal die stoßweise geschichteten Skizzenbücher sah, die in sich die erstaunliche Fülle von sorgsamster Kleinarbeit bergen und ein Archiv der Entwicklung der Menschheit darstellen, begreift, wie hier sauberstes Handwerk der Kunst den Boden bereitete.

Diese stille Betätigung, die der junge Künstler im Anfang recht schamvoll als ein wenig philiströs empfunden haben mag, öffnete ihm den Weg zu seiner epochemachenden Wirksamkeit. Reinhardts kluges Auge, als man ihn auf Stern wies, erkannte sofort den seltenen Gesellen, und seither ist Stern zum guten Geist des Deutschen Theaters geworden, nicht nur als treuer Helfer, sondern als führende Persönlichkeit.

Und nun ist es eine hohe Freude, zu sehn, wie jene emsige Hingabe an das Kleine den Sprung seiner Einbildungskraft erhöht, wie seine Figurinen aus freilich entzückenden Kostümpuppen mählich zu Gestalten wachsen, mehr und mehr ausschließlich dem bestimmten Dichter, ja dem bestimmten



„Winterballade“ von G. Hauptmann Kohlezeichnung

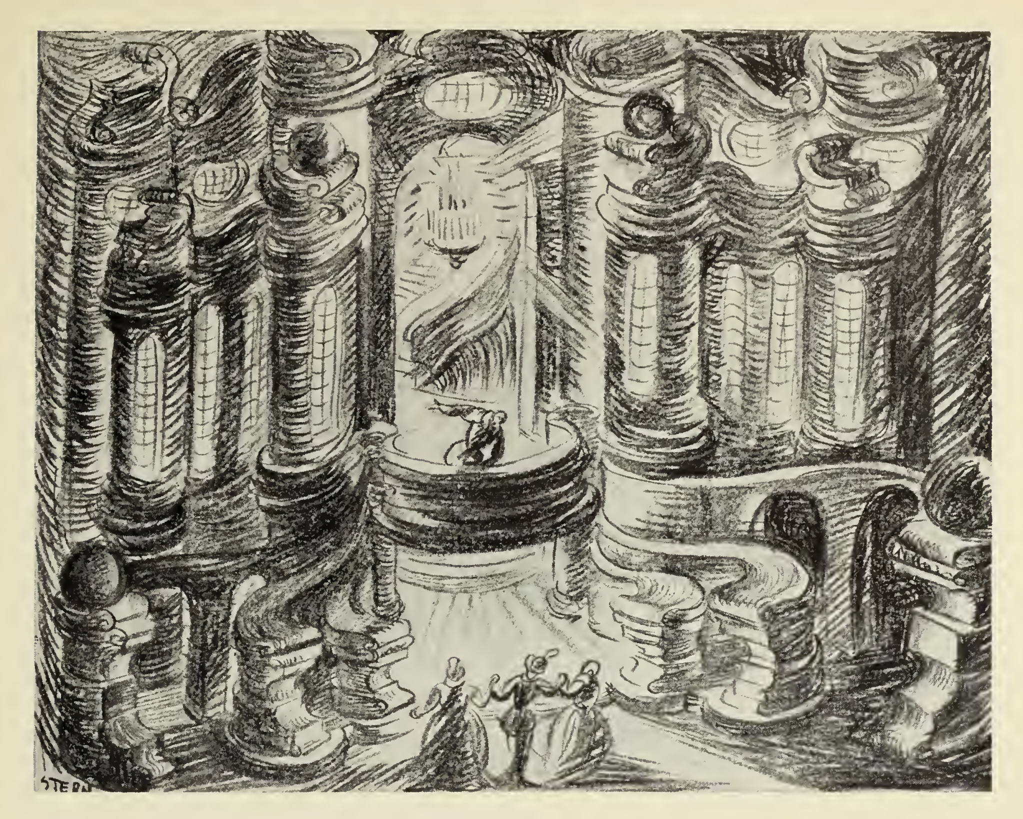
Werke dienen. Wir bedürfen nicht der Farben seiner bunten Palette, um zu erkennen, daß diese Figuren einer shakespeareschen Tragödie oder jene einer Komödie des süßen Schwans angehören; die Linie allein schon, hier flatternd und sprudelnd, dort gestrafft und gegliedert, verrät auf den ersten Blick Zweck und Ziel der Arbeit. Und was den dichterischen Gestalten recht ist, das ist dem Raum, in dem das Dichtwerk an uns vorüberzieht, billig. Vollgesogen mit den Bildern aller Zeiten und Völker, schafft seine Hand sofort den Rahmen mit unbeirrbarer Überzeugungskraft. Hier oder nirgend verseufzt George Dandin sein armseliges Leben, hier oder nirgends schlagen englische Könige ihre Schlachten. Aber der Gelehrte hemmt nicht den Maler, er schafft lediglich dem spielenden Geist den sicheren Boden, auf dem jener sich tummeln kann ohne Gefahr, sich verirren zu müssen. War Stern jedoch zunächst noch ganz und gar verhaftet in den Zeiten, so daß ein Szenenbild zur Ariadne auf Naxos der Strauß und Hofmannsthal auf den ersten Blick anmutet wie ein Kupferstich aus den Tagen des Sonnenkönigs, und rettete ihn wiederum nur die ihm selbst wohl unbewußte Melodie seiner Linie vor dem Aufgeben der eigenen Persönlichkeit, so vermag er jetzt freischöpferisch und darum, weil ihm jede Spielart der Kulturgeschichte bis ins einzelne zum Eigentum geworden ist, über den Stilen



Szenenentwurf zu Mozarts „Don Juan“ Lithographie

stehend mit ihnen nach eigenem Ermessen zu schalten, ohne doch jemals stillos zu werden. Jetzt ist er fähig, ein Durcheinander der Stile zur Einheit zu bändigen, und ihm gelingt der beängstigend kühne Wurf, die Tragödie des Dänenprinzen, die da ist von Ewigkeit zu Ewigkeit, mitten in unsre Tage zu schleudern. Wie aber Stern sich bald des Schwelgens in der Einzelheit entschlug, so löst er sich langsam von der Beschränkung des Theaters. Keine Aufführung wird uns je das unaufhaltsame Heranwettern bäuerlicher Gewalthaufen zeigen, wie der Künstler in seinen Phantasien um Götz von Berlichingen, oder die trostlose Kluft zwischen ausgeplünderten Pfeffersäcken und dem einsam dahinsinnierenden Kaiser, noch auch den schlangengiftigen Zug der Erinnyen; es sei denn, jener Schalk habe recht, der da behauptet, daß die Natur nach der Kunst sich richte, und daß die Schwäne erst seit Böcklins Insel der Seligen bolzengerade Hälse aufwiesen.

Und wie sich der Geist dieser Kunst vereinfacht, so werden jetzt auch ihre Mittel auf das knappste angewandt. Es ist kaum zu denken, wie noch größere Sparsamkeit des Ausdrucks möglich ist; so weicht denn auch die Farbe den einfachen Tönen. In dieser Kargheit, die sich mit geringster Andeutung begnügt und das einmal angeschlagene Motiv wiederholt, fast



Szenenentwurf zu Mozarts „Don Juan“ Lithographie

nicht anders variierend, als es die durchpulste Hand fordert, herrscht größerer Reichtum, als in den ehedem graziös verspielten Illustrationen Sterns.

Nicht umsonst ist es gerade Hoffmann gewesen, der immer wieder Sterns lebhafte Teilnahme wachrief. In beiden ist der gleiche Drang zum Krausen, die gleiche Hingabe an die Dinge des kleinen Lebens, wie Sehnsucht nach dem Prunk und Klang märchenhafter Üppigkeit und nicht zuletzt bei beiden als innerster Anstoß zum Schaffen: das Musikalische.

Ein einziges Mal war es Stern vergönnt, alle diese Quellen seiner Kunst in einer mächtigen Kaskade über uns hinbrausen zu lassen. Das war in dem Tanzspiel: „Die grüne Flöte“, einer Chinoiserie, die so ganz und gar sein eigen wurde, daß es uns scheint, als habe der hochberühmte Dichter seinen Namen auf dem Theaterzettel verschwiegen, weil er sich neidlos dem Genie des Malers unterordnen wollte. Selbst die Musik Mozarts schien nicht zu führen, sondern zu begleiten.

Es ist kein Wunder, daß dieser entzückende Spuk nach kurzer Zeit wieder verrauschte. Allein der Beifall der feineren Köpfe mochte Stern den Gedanken nahelegen, das Spiel in einer Folge größerer Blätter festzuhalten. Die Aufgabe war, in diese Bilder die fehlende Musik und die



als wäre die Anordnung unorganisch. Nichts dürfte falscher sein; es handelt sich um den Versuch, die dahintreibende Fülle der Musik bildhaft umzusetzen; der Zeichner ist in erhöhtem Maße wieder ein Schreiber. So klingelt und schellt und rasselt und paukt der Tanz der befreiten Gefangenen über den sicher sich wölbenden Grundbaß der geruhig festen Brücke, wie das pizzicato der alla Turca, oder in den verlangenden Armen der Liebenden glauben wir die süße Sehnsucht der Flötenkantilene zu vernehmen, die als Echo in Bach, Berg und Baum bald stärker, bald schwächer widerklingt, bis das Grundmotiv aufs neue anhebt. Als diese Blätter einmal einem Kenner

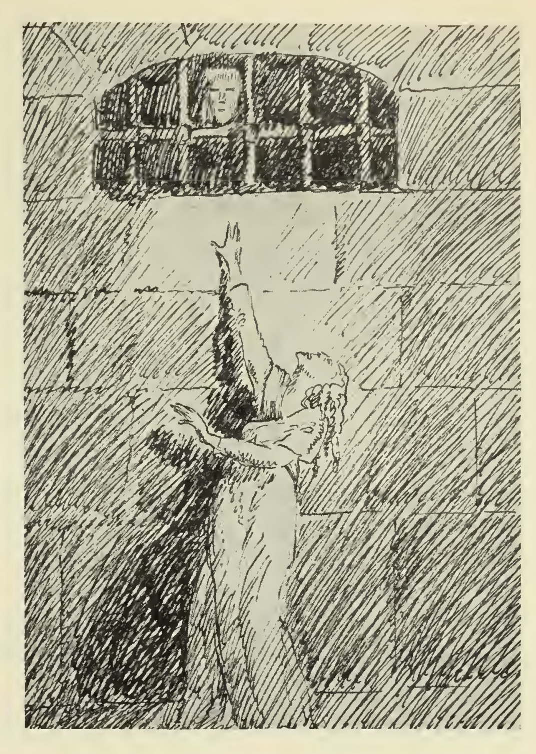
Federzeichnungen
zu
Shakespeares „Sommernachtstraum"

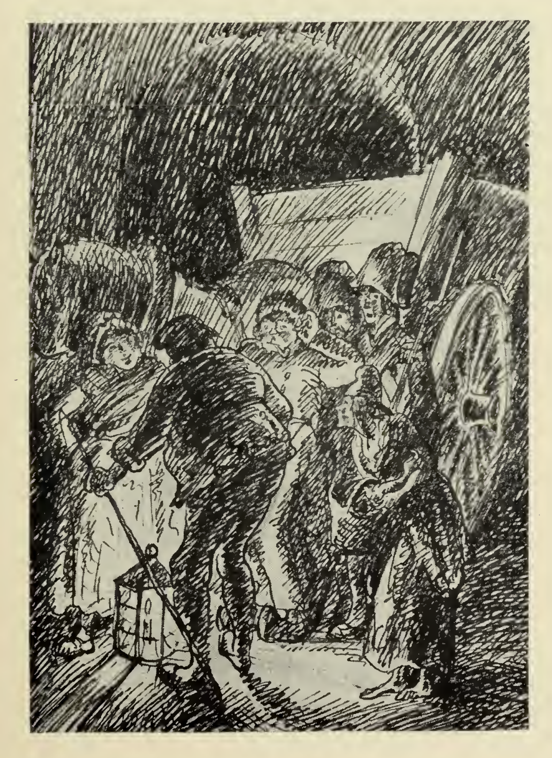


rhythmisierte Bewegung der Tanzenden zu zwingen. Und es ist wohl kein Zufall, wenn Stern jetzt Feder und Stift beiseite legte, um sich des weicheren Tones der lithographischen Kreide zu bedienen. Jetzt genügt ihm nicht mehr die einfache Melodie der fließenden Linie; die Flächen löst er tönend auf und das ganze wundervoll zarte Bild, das man mit größerem Recht sein Gebilde nennen dürfte, gleitet schwebend. Nirgends ist auf diesen Lithographien ein Punkt, von dem aus der Blick nicht alsobald weiter schweifen müßte im unermüdlichen Reigen dieser fliehenden Linien. Das darf nicht so verstanden werden,

der Musik vorlagen, der nichts wußte von dem Spiel auf dem Theater, brach er beglückt in den Ruf aus: das sei ja wie ein divertimento von Mozart. Die Probe auf das Exempel war gemacht.

Einen Schritt weiter in der Entwicklung unsres Künstlers bedeutet der Zyklus über — oder sagen wir wieder: um — die Büchse der Pandora von Wedekind. Hier tritt zu allen Vorzügen des früheren Bilderkreises die Psychologie. (Aber diese freilich bedingte, daß sich Harmonie in Disharmonie verwandelte.) Während in allen anderen Arbeiten Sterns mehr oder weniger keimhaft oder in voller Blüte das wesentliche seiner Kunst anklingt, ist diese erstaunliche Kenntnis der menschlichen Seele bei ihm ohne Vorgang. Man kann das Werk Sterns, soweit es bis dahin vorlag, durchblättern: es ist nichts, was auf eine so außerordentliche Verinnerlichung schließen läßt. Hier liegt das Überraschende und Bedeutende dieses Fortschritts. Wir begegnen zum ersten Male einer Vision. Der Mensch und Charakter Stern drückt sich in diesen Zeichnungen aus. Ein neuer Gipfelpunkt ist erreicht, und, blicken wir rückwärts, wie sich bei ihm aus subtilster Kleinarbeit die Überwindung der Stile ergab, wie aus der Melodie der Linie das Gebilde unter seiner Hand sich zur Musik aus-





Federzeichnungen
zu
Büchners „Dantons Tod“

wachsen will, so ist bei solcher Gewähr zielbewußter und ernster Entwicklung nicht abzusehen, was alles sich auf dieses letzte höchste Fundament noch bauen mag.

In vollster Größe nun richtet sich Sterns Wille zur Musik auf in dem noch unvollendeten Cyklus Don Juan. Der Weg vom divertimento zur opera seria ist vollendet. Und wiederum ist es Mozart, E. T. A. Hoffmanns vergötterter Liebling, der die entscheidende Wendung in Sterns Schaffen bestimmt. Dem Bühnenkünstler Stern mußte einmal der Wunsch kommen, der vernachlässigten Oper hilfreich beizuspringen, wie einst Schinkel der Zauberflöte seine kostbaren Maße lieh. Was aber Schinkel noch ahnungsvoll vorschwebte, wurde Stern klar bewußt. Die Oper bedarf anders gearteter Dekorationen als das Schauspiel. Schinkel behalf sich mit seiner reinen Architektur, jener gefrorenen Musik, und nutzte die streng klassischen Verhältnisse zur Rhythmisierung des Bühnenbildes, doch so, daß ein jeder seiner Entwürfe im Grunde nur die Szene zur Sarastro-Arie oder dem Priesterchor bildet. Von Papageno oder Monostatos finden wird nicht eine Spur. Stern, im tiefsten Mozarts Musik nachlebend, versucht die ganze Vielfältigkeit dieses Ozeans von Tönen in seinen Bildern zu packen. Und wieder wird die dienende Liebe gekrönt. Was zu praktischem Zwecke nur gedacht war, wird zur zeichnerischen Deutung des Werkes: In dem basaltenen Niedersturz der aufgetürmten Sarkophage dröhnen ebensowohl die Akkorde des Comthurs wie die Sechzehntel-Angst Leporellos, und durch die heiteren Fanfaren des Festsaals schlingen sich unaufhaltsam, stets gewärtig, unerwartet hervorzubrechen, schlangenhafte Bänder, wie unter dem Glanz der Musik jene unnennbare Furcht vor künftigem Walten des Schicksals dahinzittert.

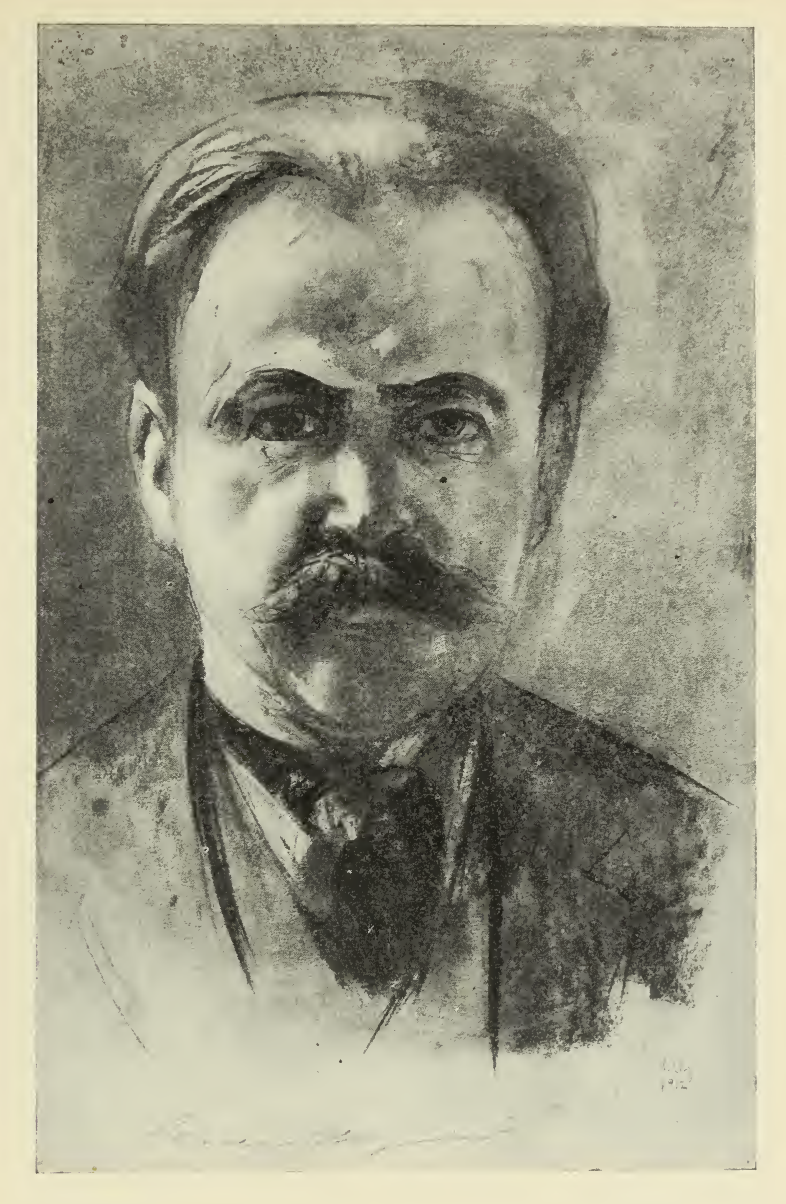
Nirgends hat Stern sich so ganz vollkommen an sein Werk verloren, wie hier, und nirgends spricht er sich darum so bis ins letzte aus. Musikalität und Erlebnis decken sich vollauf, geeint durch des Meisters ureigenstes Eigen: Die Linie.

LESSER URY

VON

LOTHAR BRIEGER





Selbstbildnis Zeichnung (1912)

Die historische Stellung Lesser Urys ist es, daß er der früheste deutsche Fahnenträger des Impressionismus ist, und die Geschichtsschreibung darf über der langen Zurückgezogenheit und Einsamkeit des Malers nicht vergessen, daß seine entscheidende Entwicklung selbst noch vor der Liebermanns liegt. Ury war vor vielen anderen befähigt, die Berliner Entwiklung an die Weltkunst anzuschließen: er war kein geborener Berliner. Er gehörte zu jener Einwandererschar, die wohl in Berlin Boden unter den



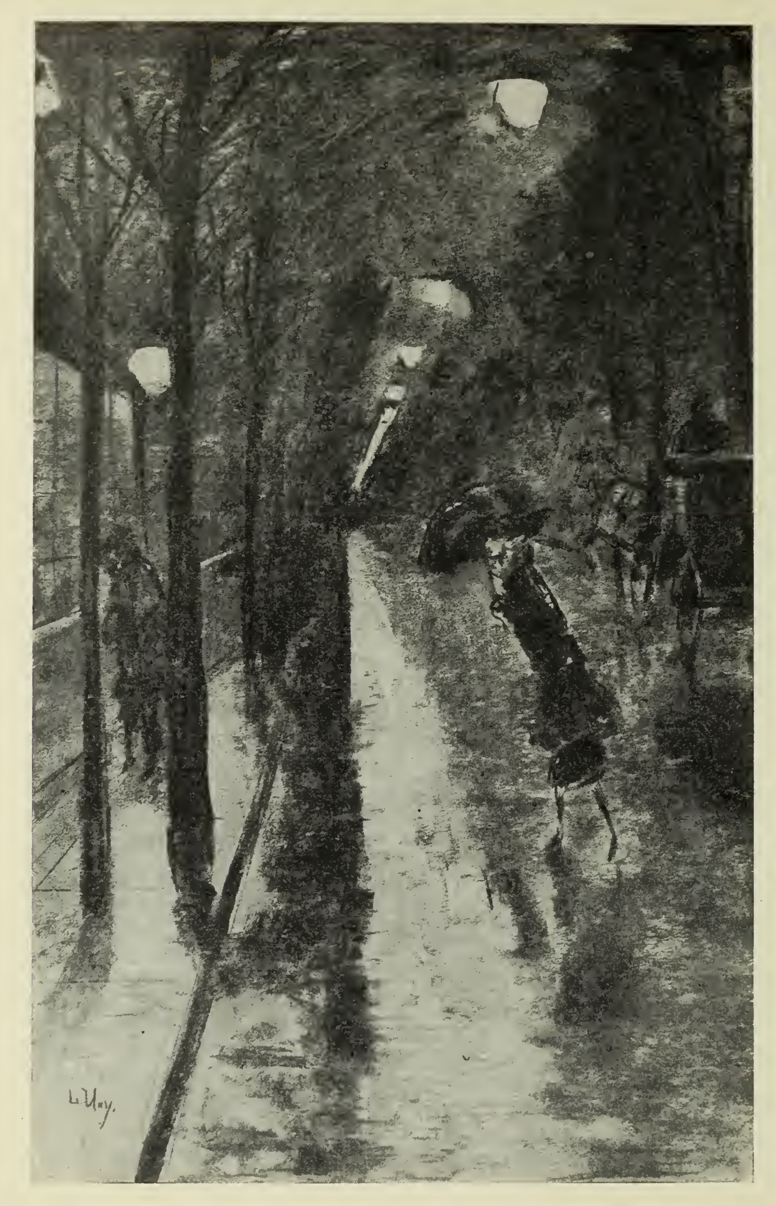
Feldarbeiter Kohlezeichnung (1882)

Füßen, aber zunächst keinen unter dem Geist hatte, die erst aus der Welt heraus den neuen Weltgeist für die Weltstadt gewinnen mußte. Der Maler hat in seiner Jugend unter dieser Berufung, die zugleich Fluch und Segen ist, schwer gelitten. Eine fieberhafte Unrast trieb ihn durch die Welt, um überall sein Ich zu erweitern und sich doch nirgends mit seinem Ich zuhause zu finden. Diese besonderen Verhältnisse der Geburt und die Berufung haben ihn sein ganzes Leben lang verfolgt. Immer wenn man begann, einer Stufe seiner Entwicklung mit Verständnis gegenüber zu



Feierabend Zeichnung

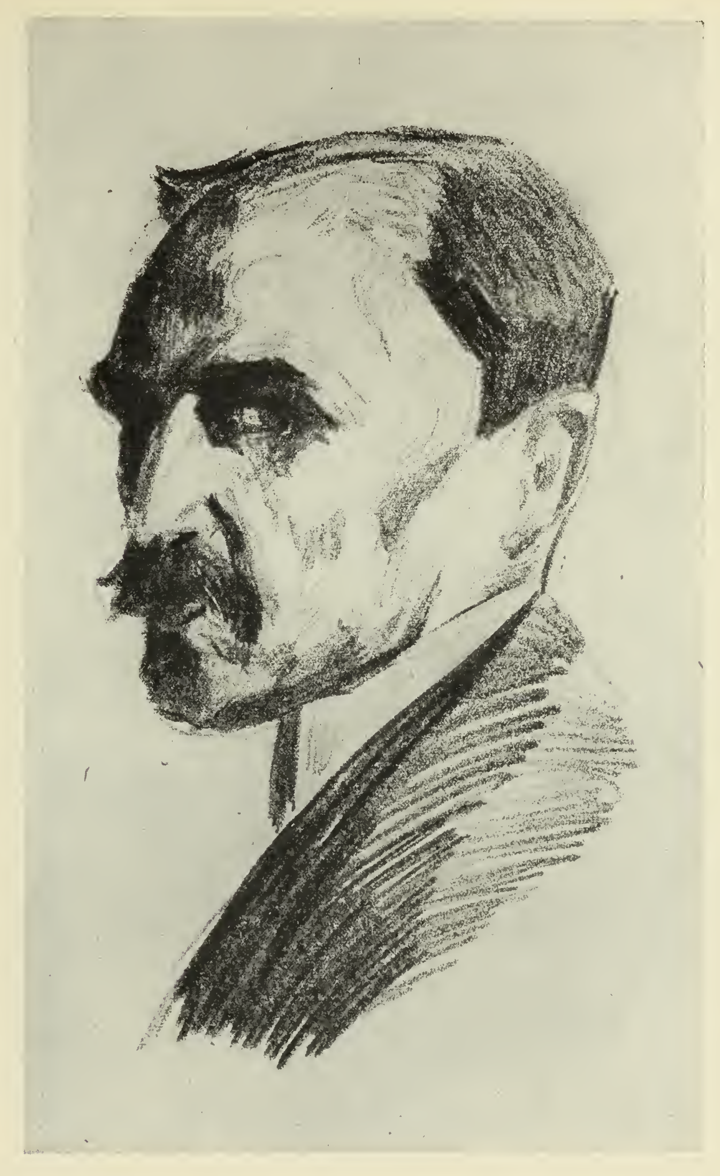
stehen, hatte ihn selbst diese Entwicklung schon wieder eine Stufe weiter getragen, der man nun wieder mit Kopfschütteln und Mißtrauen gegenüberstand. Selten war wohl ein grelleres Mißverstehen zwischen einem Maler und seinem Publikum. Auf der einen Seite fortwährende Vorwürfe, der Künstler entarte, könne nicht zeichnen, sei im Begriff sich zu verlieren. Auf der anderen Seite das Bewußtsein, mit unerbittlicher Strenge gegen sich selbst dem Gesetze der eignen Entwicklung zu folgen, daher Enttäuschung über die Dummheit der Mitmenschen, zornige Verbitterung. Und es hat langer Jahrzehnte bedurft, eines Alterns Lesser Urys, bis wir alle



Bellevuestraße Kohlezeichnung (1914)

lernten, ihn in seiner Ganzheit zu begreifen und mit Dankbarkeit als den vielleicht stärksten Exponenten zu empfinden, den Berlin seit Menzels Tode zur Weltkunst zu stellen vermochte.

Als Knabe ist Ury nach Berlin gekommen, aus dem Osten, wie schon vor ihm die führenden Berliner Künstler fast grundsätzlich aus dem Osten oder aus Schlesien nach Berlin kamen. Und in dem Berlin der ersten kaiserlichen Entwicklung sind noch keine Grundlagen vorhanden, auf



Selbstbildnis Zeichnung (1915)

denen ein moderner Maler aufbauen kann. Kaum hat er das Einjährige. kaum versucht ihn die Familie in einem Konfektionsgeschäft zum künftigen Millionär heran zu bilden, so geht er mit ein paar Groschen in der Tasche nach Düsseldorf los. Die Düsseldorfer Akademie genoß ja damals noch immer maßgebenden Ruf in Deutschland, mochten ihn München und der Berliner Realismus auch schon einigermaßen erschüttert haben. Man nimmt den jungen mittellosen Menschen, dessen Talent man erkennt, in Düsseldorf freundlich auf, man schafft ihm ein Stipendium, Janßen ist u. a. sein



Im Tiergarten Radierung

Lehrer. Das darf bei der Beurteilung Urys nicht vergessen werden, dieses Düsseldorfertum. Er hat sich in ihm nicht wohl gefühlt, das Gipszeichnen vermochte ihm nichts zu geben, er ist bald durchgebrannt. Aber sicher liegt ihm von jenen Jahren her die Sehnsucht nach dem großen Bilde im Blut, der Wille einer ehrgeizigen und grüblerischen Natur zum Monumentalwerk, Ury ist kein naiver Künstler, kein Naturkind, dem die Früchte der Arbeit rein instinktiv in den Schoß fallen. Er ist nicht nur Hand und Auge und Gefühl, obgleich er dieses alles dreies ist, er ist außerdem noch rastlos arbeitendes Gehirn. Wenn wir den Ausdruck „denkender Künstler" von jenem üblen Beigeschmack reinigten, den ihm eine rein verstandsmäßige



Straßenbild — Zeichnung

Kunstübung zugezogen hat, so paßt er auf Ury. Seinem ehrgeizigen Wollen hat die bloße Übertragung der Natur in das malerische Medium nie genügt, er sah nicht gleich Manet das Endziel der Kunst darin, die gleiche Landschaft im atmosphärischen Wechsel der verschiedenen Zeiten für die Kunst zu gewinnen. Die Begriffe des Künstlers und des Priesters sind für ihn sein ganzes Leben hindurch unzertrennlich. Ganz offenbar ist für ihn das letzte Ziel der Kunst ein Schaffen von Symbolen.



Studie Zeichnung (1888)

Und dennoch trennt ihn dabei eine ganze Welt von Düsseldorf, wo man scheinbar das gleiche wollte. Denn nichts liegt Ury ferner als Historisches, als irgend eine Kostümmaskerade. Er ist von vornherein Pantheist, Naturanbeter, er will das Zeitlose und Ewige, er möchte sogar das Historische für das allgemein Menschliche gewinnen. Ein Naturereignis und ein Ereignis der menschlichen Geschichte sind vor ihm, dem Maler, von vornherein gleichwertig, ja er mißt den Wert der menschlichen Ereignisse lediglich nach ihren Naturwerten wie Sonne oder Gewitter. Überwältigt, jubelnd, jeden Tag voll neuer Entdeckungen zieht dieser merkwürdige Akademieschüler durch die Eifel, ein Baum am Wege wird ihm genau so zu einer entscheidenden Angelegenheit wie dem Wandernden Christus auf der Heerstraße begegnet. Was soll alles akademische Zeichnen, was haben alle langweiligen Regeln für einen Sinn, wenn nicht die Morgen- und Abendröte, wenn nicht Schmerz und Lust die Leinwand aufwühlen und beleben! Ein Gewitter in der Eifel wirft mit seiner Herrlichkeit den Wanderer auf die Knie. Er verläßt Düsseldorf und geht nach Brüssel, arm wie Hiob, aber voll Zuversicht, hier das Vorwärtskommen für seine Freilichtmalerei zu finden.



Im Tiergarten — Steinzeichnung

Ein 18jähriger zieht in Brüssel ein. Es ist um 1880. In Belgien beginnt die Bauern- und Landschaftsmalerei zu blühen. Die Arbeiten des jungen Ury aus jener Periode sind voll von ihr, voll von unerhört kühnen Farbenzusammenstellungen, die ihm noch lange vorgeworfen werden, weil noch kein Mensch das Auge für sie in der Natur hat, voll von einer Freude am neu gewonnenen Licht, in der er absolut der früheste deutsche Maler ist. Urys Leben ist eitel Unrast. Er geht von Brüssel nach Paris, auch hier voller Anerkennung. Er schlägt sich nach Deutschland durch. Er mißtraut seiner eigenen besonderen Begabung. Er will ja so gerne lernen, weiter kommen. Also zeichnen, zeichnen, immer wieder zeichnen, während in Wirklichkeit die ihm eigentümliche Begabung schon lange über das hinausgewachsen ist, was ihm die akademische Zeichnung zu geben vermag, schon an dem Punkte angelangt ist, wo sie sich ihre besondere Art der Zeichnung selbst bilden muß.

Denn Ury hat außerordentlich viel für sich aus Belgien und Frankreich mitgebracht. Eine bedeutende Verstärkung und Vertiefung seines Naturgefühls. Jetzt ist ihm nicht nur mehr die offene Landschaft Natur, so rein



Grunewaldsee Steinzeichnung

gerade sein ausgesprochen lyrisches Wesen sich immer in ihr ausleben wird, sondern alles Erscheinende ist ihm zu einer von aller Tradition befreiten Natur geworden. Er sieht den Menschen nicht anders an wie eine Erdscholle. Das geht bis tief in alles Farbige und wird einmal bei seinen großen Monumentalbildern in Komposition und Farbe so zur symbolischen Gewalt werden, daß ihm Unverständnis sowohl die Komposition wie die Farbe vorwirft. Die große Stadt mit ihren Straßen und Kaffeehäusern, mit ihrem Leben außer den Häusern und in ihnen, ist sie etwas anderes als ein Wald oder ein See, Wald oder See der Menschenseelen? Kein neuerer Maler hat sich so unbedingt zu dieser Anschauung bekannt, und keiner ist darüber so zum Impressionisten bis in die letzten Konsequenzen geworden, so konsequent, daß Jahrzehnte nötig waren, um ihn zu verstehen. Und dann bringt sich Ury aus den westlichen Ländern die Anfänge der neuen Technik mit, die seinem Wollen erst die ganze Freiheit geben soll: das Pastell. Gerade damals hatte in Frankreich die Wiedergeburt der Pastelltechnik begonnen, zunächst als Technik der großen Dekorateure, aber auch Degas war bereits über sie gekommen, der junge Monet hatte sich zu ihr bekannt, Manet übte sie von Zeit zu Zeit. Ury ist für das deutsche Pastell geworden, was Degas für das französische wurde, er hat es aus der beschränkten Übung der



Holländische Mühle Radierung (1919)

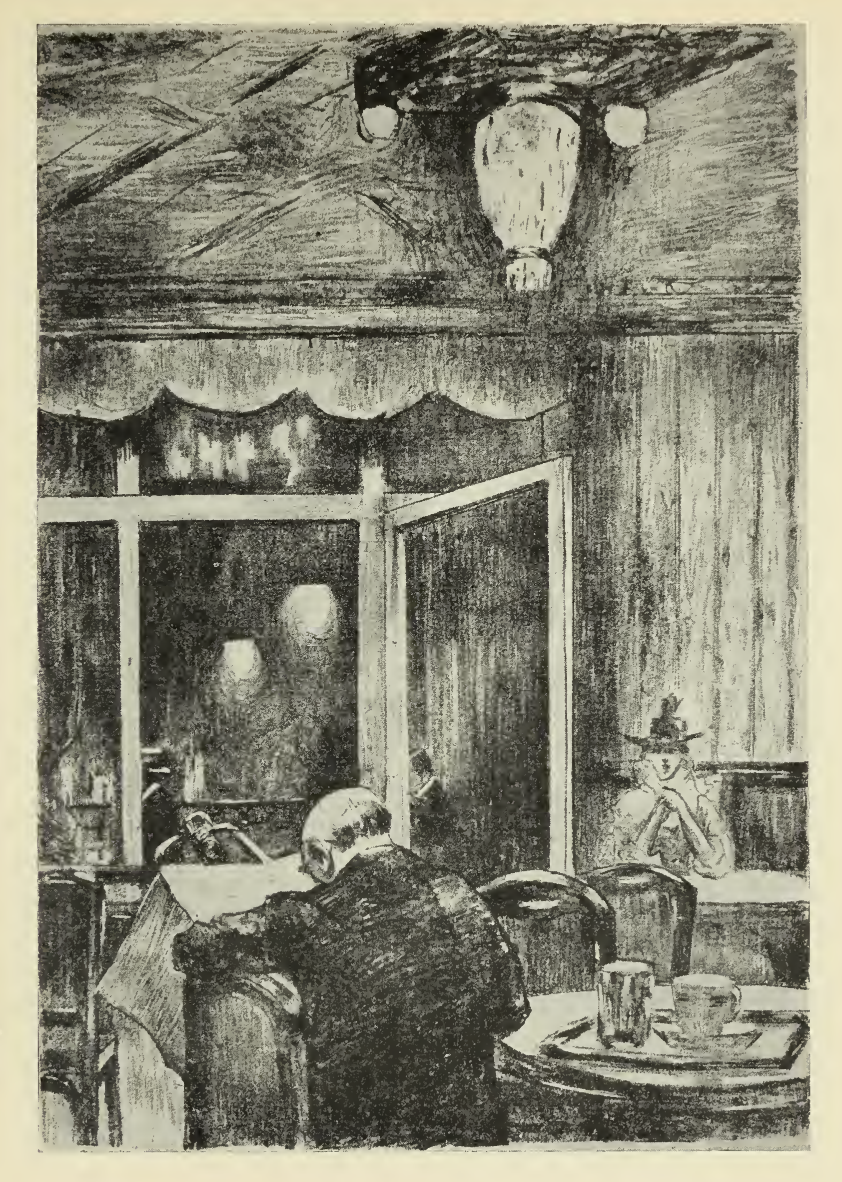
Piglhein und Lenbach zu einer Technik erweitert, die alles zu geben vermag. Diese reformatorische Aufgabe ist allerdings zunächst für ihn eine individuelle: das Pastell bietet ihm die Möglichkeiten, bis in seinen letzten Schöpfungsakt hinein dem zu folgen, was für ihn jetzt zum eigentlichen Gotte und Schöpfer alles Malerischen wird: dem Lichte.

Die Aufhellung der Uryschen Farbenskala ist die Aufgabe der nächsten Berliner Jahre. Sicher ist für sie Urys italienische Reise zur letzten Entscheidung geworden. Als dem schwer und bitter um seine äußere Existenz



Bettler — Kohlezeichnung

kämpfenden Berliner Maler der Michel-Beer-Preis die Möglichkeit gewährt, nach Italien zu gehen — Menzel hat unter anderen sein großes Talent erkannt —, da war wohl vielfach der Gedanke, der italienische Aufenthalt werde den ehemaligen Schüler der Akademie von Düsseldorf mehr akademisieren, oder, wie die allgemeine Forderung lautete, „solider" machen. Urys Natur mußte solchen geheimen Wünschen schmerzliche Enttäuschung bereiten. Ihn bestätigt Italien just in dem, was er will. Mit freudigem Staunen sieht er sich in einem Lande, in dem Sonne und Licht alles



Im Café — Steinzeichnung

sind, seinen Träumen entgegenkommen, ja deren letzte Folgerungen ziehen. Er sieht Kunst dort, wo die meisten Maler des Landes selbst nur Kitsch sehen, weil er ohne fertige ästhetische Vorurteile den Erscheinungen gegenübertritt. Dieser Mangel an ästhetischen Vorurteilen, der dem nicht gerade begüterten Menschen Ury das Durchkommen so sehr erschwerte, hat den Künstler Ury zu dem gemacht, was er nun einmal wurde, und es ist wohl immer in der Kunst so bei denen, die etwas Neues in ihr zu sagen haben. Ury sieht in Italien nicht Museen und Traditionen, sondern nur Landschaft



Straßenbild Steinzeichnung

und Licht, und er kommt mit einer Kühnheit und Freiheit der farbigen Auffassungen nach Deutschland zurück, die selbst die Freunde des voritalienischen Ury aufs Tiefste erschrecken. Jetzt beginnt bereits, was sich von nun ab immer wiederholen wird: er soll sich selbst verloren haben, sobald er sich ein Stück weitergefunden hat.

Von nun ab bleibt Ury in Berlin und verwächst immer inniger mit der Bildung der Weltstadt, Reisen führen ihn durch Deutschland, auch nach



Regentag Radierung

Holland, das er nun mit wunderbarer Freiheit sieht, aber treu kehrt er stets wieder nach Berlin zurück. Er ist der neue Berliner, der von Haus aus eigentlich heimatlos, sich draußen mit dem weitesten Weltgefühl vollgesogen hat und es nun auf seine Stadt ausströmt. Niemand hat den Grunewald und die Havelseen bedichtet gleich ihm, niemand die Leichtigkeit so gezeigt, die heimlich in der Schwere dieser Natur schlummert und darauf wartet, daß die Atmosphäre sie weckt. Ury wartet wie der Jäger auf sein Wild und versäumt den rechten Augenblick nicht. Er liebt und versteht die nicht immer dankbare werdende Weltstadt Berlin wie kein anderer, dort, wo sie in Erinnerungen versunken ist, im Tiergartenviertel, im Potsdamer Viertel, wo sich das Alte und das Neue mischen, im neuen Westen mit seinen neuen



Alte Frau — Radierung (1921)

Möglichkeiten. So hat nur noch Pissaro Paris geliebt. Ury und Berlin verstehen sich besser als Ury und die Berliner. Sie führen Zwiesprache miteinander im Sonnenschein im Tiergarten und sie beglücken einander, wenn sich Nachts die elektrischen Lichter der Bogenlampen im feuchten Asphalt spiegeln und das prustende moderne Untier, das Auto, mit funkelnden Laternenaugen seinen Weg rast. Man kann von Ury sagen, was man wohl von Degas gesagt hat, daß ihm seine Menschen nur Maschinen sind, Träger seines künstlerischen Willens. Wäre der Künstler in Ury nicht so unerbittlich gewesen, sein Leben hätte leichter sein und wesentlich schneller zum Erfolge führen können. So mußte er zum größten Zauberer der Farbe werden, den wir heute besitzen. So mußten seine Entwicklung die Klagen begleiten, daß er eine undisplinierte Natur sei, daß sein Temperament nichts von Harmonie im Bilde wisse (indem es nämlich eine neue Harmonie schuf). Es ist seltsam, daß man immer nur einen Ury, den Ury einer bestimmten Periode sah und gelten lassen wollte, niemals die einheitliche und notwendige Persönlichkeit, und erst die Gegenwart ist imstande, den überwältigenden Reichtum einer Jahrzehnte lang einsamen und selbstwilligen Persönlichkeit wirklich in seiner Geschlossenheit zu empfangen und zu



Joseph — Radierung (1920)

genießen. Freilich ist nunmehr auch die allgemeine Anerkennung der berüchtigten Anerkennung der Besten gefolgt.

Zu dieser geschlossenen Persönlichkeit gehört auch das graphische Werk. Die Studie, die Handzeichnung begleitet die ganze Entwicklung und gewährt oft einen sehr persönlichen Einblick in alle ihre Phasen. Ein völlig Auge gewordener Mensch, der oft mitten im Gewühl der Großstadt in ein Augenerlebnis so versinken kann, daß er zu Papier und Stift greift und alles um sich darüber vergißt, kann verlangen, daß seine Zeichnungen in den Rahmen seiner Gesamtarbeit eingeordnet werden. Es wird freilich schwer sein, diesen Teil von Urys Arbeit jemals mit irgendwelchem Anspruch auf Vollständigkeit zusammenzubringen. Was heute noch, da Museen die günstige Zeit, sich einzudecken, versäumten, dem Studium erreichbar ist, zeigt, wie sich von selbst versteht, daß Ury niemals ein Zeichner um des Zeichnens willen war, daß ihm der Stift lediglich als Medium diente, sich über Malerisches die erste Klarheit zu schaffen. Daneben stehen die Skizzen zu größeren Arbeiten. Der junge Ury hat viel mit Feder und Tusche gearbeitet, später hat er dann die markige und malerische Kohle ersichtlich bevorzugt.

Auch die Zeichnungen Urys sind in der Mehrzahl in großen Flächen gesehen, und es ist oft bewundernswürdig, wie er hier die malerischen Grade sichtbar zu machen weiß. Die Bildqualitäten eines menschlichen Kopfes, das Interieur eines Kaffeehauses, der Charakter einer Landschaft, die Stärke körperlicher Bewegung werden mit sinnlicher Eindringlichkeit notiert, und gerade Urys Zeichnungen sind schöne, interessante und aufschlußreiche Zeugnisse über die Art, in der sich ihm die Welt farbig aufschließt.

Zur Radierung und Lithographie ist Ury erst in späteren Jahren gelangt. Sie gehören durchweg der Ernte seines Lebens an. Manches wird wieder aufgenommen, was bereits in seinem gemalten Werk Gestalt gewonnen hat, es reizt ihn, ein schon einmal in bestimmter Richtung abgewandeltes Problem nun auch einmal von der Möglichkeit graphischer Gestaltung her zu betrachten. Viele seiner Straßenszenen, Landschaften und Interieurs wiederholen sich auf diese Weise graphisch, manche Studien, denen bisher anderweitige Ausführung nicht beschieden war, gelangen zur graphischen Verwertung. Auch als Graphiker ist Ury durchaus und vor allem Maler, und so sehr er Natur und Bedingungen der Kupferplatte respektiert, so wenig hat er Neigung, ihr zuliebe etwas von seinem Wesen aufzugeben. Man kann ihn hier im wahrsten Sinne des Wortes einen Malerradierer nennen. Wie sein ganzes künstlerisches Schaffen nur den eigenen Willen oder, besser gesagt, das eigene Müssen als Gesetz anerkannte, so geht auch der Graphiker seine eigenen Wege und gelangt zu immer individuelleren Wirkungen.

KÄTHE KOLLWITZ

VON

ALFRED KUHN





Weberzug — Radierung (1897)

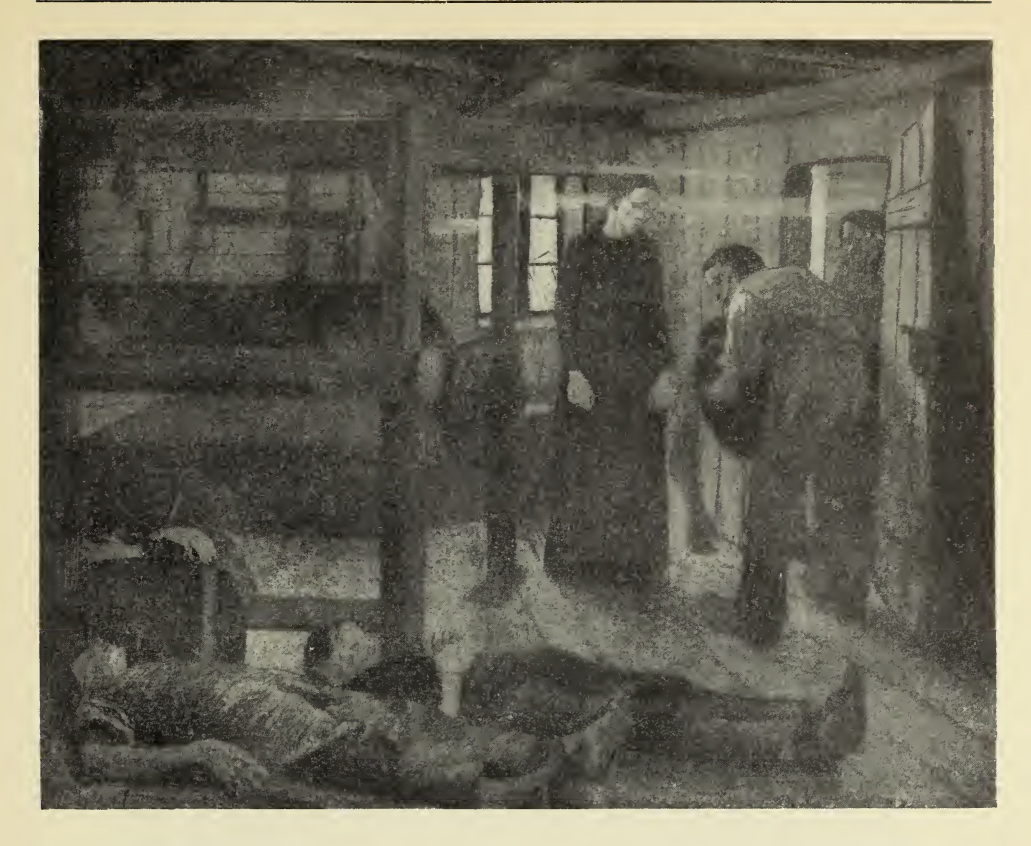
Als nach dem 9. November 1918 der vierte Stand die Herrschaft antrat, neigte er sich dankbar vor der Künstlerin, die Jahrzehnte hindurch seine Leiden geschildert und seine Kämpfe besungen. Käthe Kollwitz wurde zum Professor ernannt und zog in die Akademie der Künste am Pariser Platz ein. Es war eine alte Frau, die jene Schwelle überschritt, hinter der Anton von Werners Geist in einer anderen Verkleidung herrschte, eine schmale, leichtgebeugte Frau mit schlohweißem Haar. Keine Junge, keine Himmelsstürmerin, keine Revolutionärin. Mit den Bestrebungen der Belling und Archipenko, der Kandinsky und Chagall, der Groß und Klee hatte sie nichts zu tun. Keine neue Welt zu schaffen, zertrümmerte sie eine alte, nicht zersprengte sie die menschliche Form aus Haß auf die böse Natur. Von der neuen Botschaft von der alleinigen Berechtigung der wirklichkeitsfernen inneren Schau wußte sie nichts. Und doch hatte das Proletariat den richtigen Instinkt, als es Käthe Kollwitz grüßte. Ihr Werk hängt innig mit den Kämpfen der deutschen sozialistischen Bewegung zusammen, mit jenen Kämpfen, von denen allein das deutsche Proletariat weiß, das weder Werfel kennt, noch Kurt Hiller, noch Iwan Goll, Ludwig Rubiner, Rudolf Leonhard und wie sie alle heißen.



Sturm („Ein Weberaufstand") Radierung (1897)

Die achtziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts sahen das Wirken des Sozialistengesetzes, die Zerstörung der Arbeiterverbände, die Ausweisung und Gefangensetzung der Führer, das Verbot aller sozialistischer Schriften. Eine dumpfe Erbitterung wühlte in den Massen, kaum gemildert durch die kaiserliche Botschaft und das Arbeiterversicherungsgesetz. Deutschland spaltete sich in zwei Teile, die verschiedene Sprachen zu sprechen schienen. Haß und Furcht regierten. Wohl wurde 1890 das folgenschwere Gesetz nicht erneuert. Der Haß blieb. In den Tagen der Unterdrückung war die Partei gewachsen. Am 1. Mai 1890 konnte Friedrich Engels sagen: „Heute, wo ich diese Zeilen schreibe, hält das europäische und amerikanische Proletariat Heerschau über seine zum erstenmal mobilgemachten Streitkräfte. Mobilgemacht als Ein Heer, unter Einer Fahne und für Ein Ziel." 1893 zog die Partei als stärkste in den Reichstag ein.

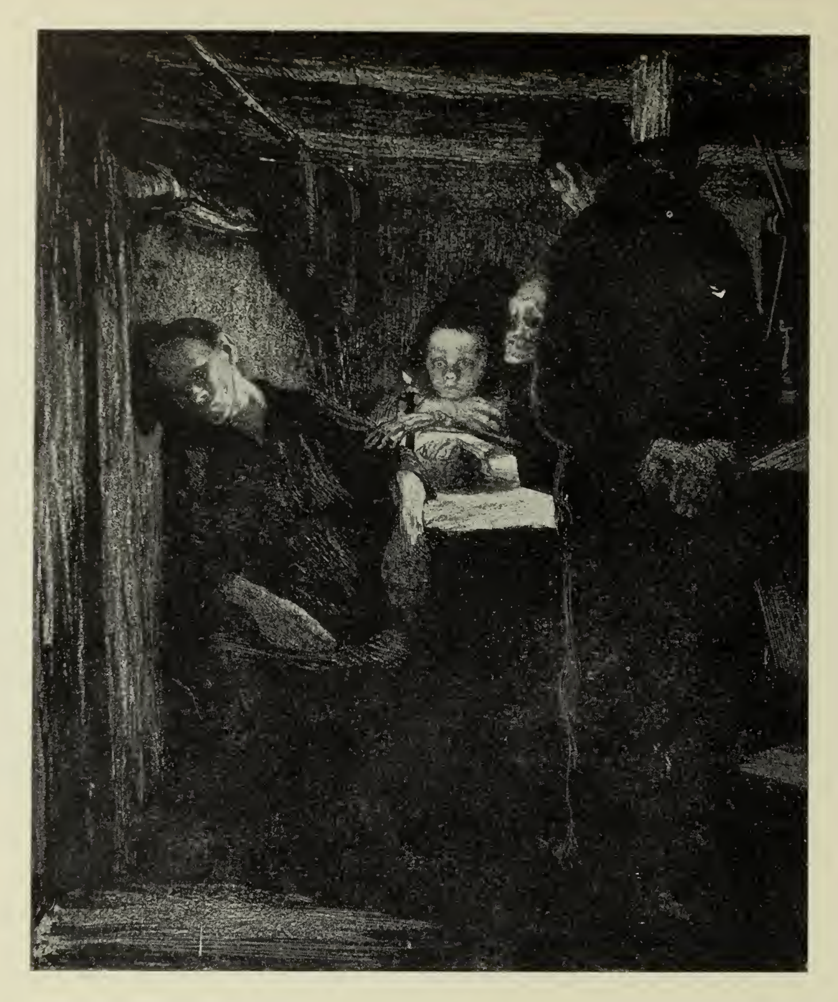
Dies ist der grelle Hintergrund, vor dem das Leben der Menschen sich abspielte, die damals jung waren, der Hintergrund, dessen Widerschein hineinleuchtete in ihr Fühlen und Denken.



Ende („Ein Weberaufstand") Radierung und Aquatinta (1898)

Käthe Kollwitz empfand doppelt stark. 1867 in Königsberg geboren, war sie das Kind eines seltsamen Mannes, der, ursprünglich Jurist, sich 1846 der freireligiösen sowie der bald darauf einsetzenden politischen Bewegung angeschlossen hatte und dadurch völlig aus den geraden Geleisen seines normalen Lebenslaufes gehoben worden war.

Als Reaktion auf die pietistisch-orthodoxe Richtung Friedrich Wilhelms IV. entstanden, lebte in der freireligiösen Gemeinde Königsberg ein dem primitiven Christentum der ersten Gemeinden verwandter Geist mit stark kommunistischer Färbung. Sie unterschied sich darin grundsätzlich von der rationalistischen Berliner Gemeinde, die in einem „fortschreitenden sittlichen und vernunftgemäßen Bewußtsein" ihr Dogma erblickte. Selbstbestimmung in allen Angelegenheiten, Unabhängigkeit von der Kirche und das Streben nach Wahrheit der Erkenntnis bildeten in Königsberg den Grundzug. Dafür wurde die Gemeinde von der Regierung als unchristlich verfolgt und als politisch unzuverlässig verdächtigt. Das Los ihrer Anhänger war Kampf und Anfeindung. Allein in Königsberg wurden ihre Versammlungen in einem Jahr mehr als hundertmal polizeilich auseinandergetrieben. Es erinnert an die Zeit des Sozialistengesetzes, wenn man von all den Landes-



Tod („Ein Weberaufstand") Steindruck (1897)

verweisungen, Prozessen, Schulschließungen und Predigerverhaftungen liest. Um seiner Überzeugung treu bleiben zu können, legte der Referendar Schmidt seine juristische Tätigkeit nieder, wurde Maurer, lernte das Handwerk von unten auf und heiratete als Meister die Tochter des ehemaligen Divisionspfarrers Rupp, des Predigers und Gründers der freireligiösen Gemeinde zu Königsberg. Damit war die besondere Athmosphäre geschaffen, in der die Jugend der Künstlerin verging. Wahrheit und Menschenliebe waren keine leeren Worte. Sie bedeuteten etwas. Man war gewohnt, dafür zu leiden. Die isolierte Stellung der Familie stärkte alle ethischen Kräfte. Man schloß sich enger aneinander an und fühlte höhere Verpflichtungen in sich als andere. Ein stark nach links weisender Zug wirkte in der freireligiösen Bewegung. Drei ihrer Führer saßen in der Paulskirche. Die Grundrechte des Menschen standen im Mittelpunkt.



Selbstbildnis nach links — Steindruck (1901)

Die Kämpfe selbst hat Käthe Schmidt nicht mehr mitgemacht. Not sah sie in ihrer Kindheit nicht. Das eigentlich soziale Moment spielte in ihrer Jugend keine so große Rolle, wie man hätte glauben können. Um so mehr das eigentlich menschliche. Der Vater hatte ein Herz, das grenzenlos mitempfand mit dem Leiden der Kreatur. Er liebte die Geschöpfe mit der Inbrunst eines Heiligen. Tief hat die Tochter dies in sich aufgenommen, und ihre Seele war vorbereitet für die Erlebnisse, die in den großen Städten auf sie warteten.

Früh erkannte der Vater das Talent der Tochter. Bei einem Kupferstecher lernte das Kind zeichnen, dann kam die Siebzehnjährige 1884 nach



Losbruch („Bauernkrieg“) Radierung (1903)

Berlin. Sie trat in das Atelier des großen Stauffer-Bern, dessen Unterricht sehr wertvoll für sie wurde. Als sie ihm Blätter von sich zeigte, sagte er: „Das ist ja wie Klinger.“ Darauf sah sie auch dessen radierten Zyklus „Ein Leben“. Dieses aus düsterer Symbolik und schrillem Naturalismus gemischte Werk übte einen entscheidenden Einfluß auf das junge Mädchen aus. Die ethisch-soziale Note brachte verwandte Saiten in seinem Innern zum Mitschwingen. Die Tragödie des blutvollen Weibes, das Leben und Umwelt zuletzt in den Abgrund zerren, stellte von Neuem die alte Frage nach dem Sinn des Lebens, von der Schuld des Einzelnen.

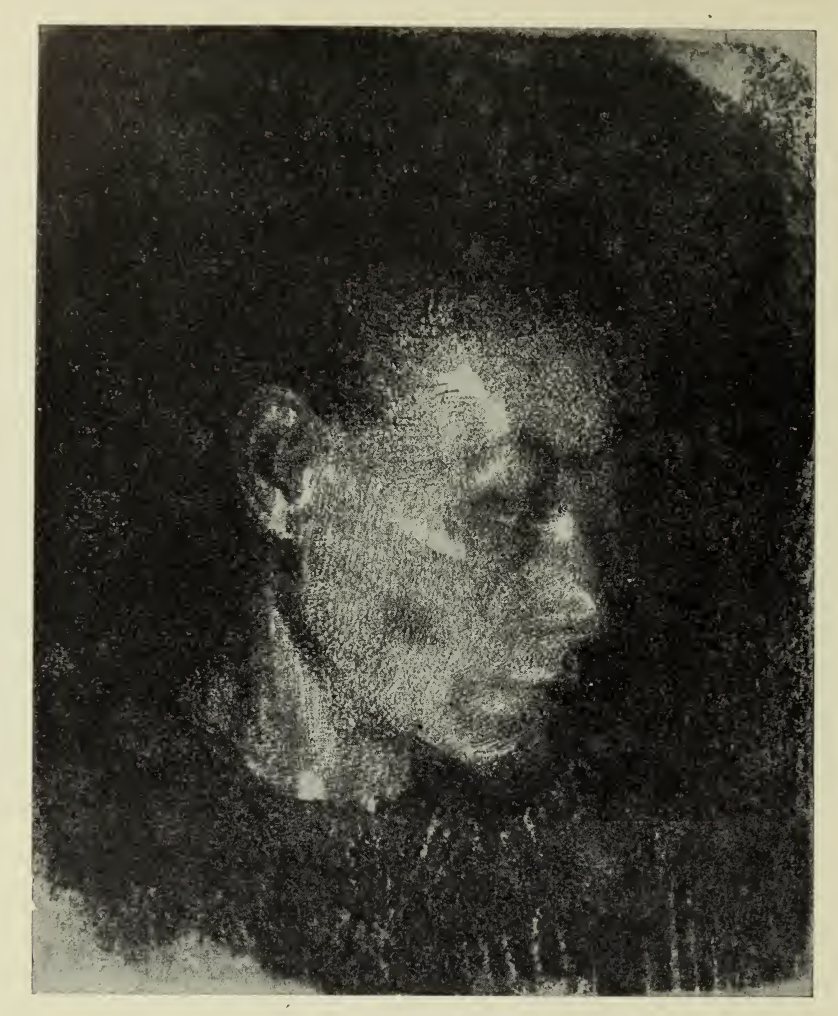
Nach kurzem Aufenthalt in Königsberg und zweijährigem Studium in München bei Herterich im Kreise von Greiner und Fiedler kam Käthe Schmidt 1890 nach Berlin. Hier heiratete sie ein Jahr später den Arzt Dr. Karl Kollwitz. Sie blieb in der großen Stadt und wohnte mit ihrem Mann bei den Armen.

Ein Vergleich drängt sich auf. 1890 ging der Pastor Paul Göhre in Chemnitz in die Fabrik und lebte drei Monate als Arbeiter unter Arbeitern. Auch er kam aus einer Welt, die der freireligiösen ähnlich war, aus der christlich-sozialen Bewegung. Sein Weg hat ihn unterdessen ganz zum Sozia-



Die Gefangenen („Bauernkrieg") Radierung und Stoffdurchdruckverfahren (1908)

lismus geführt. Was beide verbindet, und was beide so unendlich weit entfernt von den jungen Revolutionären unserer Tage, ist die wortlose Einfachheit ihrer Einstellung, ihre Naivität. Göhre wie Käthe Kollwitz wissen wenig von den tönenden Schlagworten der Literatur, sie sind ganz und gar keine konstruierenden Geister. Aller Doktrinarismus liegt ihnen so fern wie alle Akademie. Das rollende Pathos des Augenblicks berauscht sie nicht. Alles ist bei ihnen die stille, phrasenlose Tat. Kurz vor der Revolution baten einmal junge Stürmer Göhre, ihnen einen Vortrag über Sozialismus zu halten. Göhre kam und redete einfache Dinge vom Leiden der Arbeiter, von ihrem Wunsch nach ein bischen Sonne, nach einem Häuschen, einem Gärtchen mit ein paar Blumen. Da erhoben sich Jünglinge mit blitzenden Augengläsern und sagten, das seien Bourgeoisideale, und der Sozialismus sehe ganz anders aus. Man schrie auf Göhre ein, lachte und entrüstete sich, und am Ende erschien er wie eine komische Figur, wie ein Mann, der vielleicht früher gewisse Verdienste gehabt, aber hoffnungslos veraltet war. Und doch wird sich vielleicht mancher der damaligen Schreier heute des Augenblickes schämen. So ganz ohne Pathos, ohne Schlager ist die Kunst der Käthe Kollwitz. Auch sie ist heute veraltet. Sie gehört der verflossenen Generation an. Sie ist naturalistisch. Sie hält sich an die Gestalten und Formen der Umwelt



Kopf einer Arbeiterfrau Steindruck (1905)

und gibt nur das Sichtbare. Aber ebenso wie Göhres Sozialismus ist ihre Kunst ewig, in sich selbst wertvoll, denn sie ist aus reinstem Menschentum erwachsen, eine Kunst des Herzens, nicht des Verstandes, wie der Sozialismus Göhres die Weltanschauung des Erbarmens ist, nicht eine Konstruktion von den Produktionsfaktoren.

Käthe Kollwitz wurzelt tief in ihrer Zeit, in dem Geiste der sozialen Literatur jener Tage wie sie in Deutschland durch Michael Conrad, Max Kretzer, Arno Holz, Gerhart Hauptmann und Johannes Schlaf vertreten wurde. Not und Tod wechseln auf ihren Blättern. 1894 erschien eine Szene aus Germinal. Im selben Jahr, angeregt durch Hauptmanns Weber, deren Erstaufführung am 25. September 1894 stattfand, und der sie beiwohnte, wurde der Weberzyklus begonnen, dessen sechs Blätter 1897 fertig vorlagen. Wenig Worte nur darüber.



Selbstbildnis Steindruck (1920)

1. „Not". (1895 und 1897.) Eine Weberfrau vor ihrem kranken Kind sitzend, ein Proletarierwürmlein mit riesigem Schädel und eingefallenen Augen. Sie hält ihren Kopf in den Händen und starrt stumm auf das Bett. Im Hintergrund der Schatten einer anderen Frau mit einem Kind auf dem Arm. Dunkelheit und Kummer. Ein Fenster beleuchtet als Lichtquelle von rückwärts die Szene. Rembrandtsche Manier, wie Liebermann und Uhde sie damals in Deutschland einbürgerten.

2. „Tod". (1895, 1897.) Eine niedere Stube. Die Balken des Webstuhls drücken schwer. Am Tisch die Mutter und ein Kind. Davor stehend ein Mann, eine riesige schwarze Rückensilhouette. Die Kerze flackert. Der Tod schiebt sich über den Tisch und berührt mit der Hand die Frau. Die ist leise an die Wand gesunken. Mit großen Augen starrt das Kind ins Licht.



Mutter mit Kind auf dem Schoß Vernis Mou (1912)

Der Mann steht ruhig da. Er hat nichts gesehen. Ganz in Massen und Kontrasten von hell und dunkel angelegt. Eine Mischung von Realismus und Symbolik. Es ist die Zeit, da Hermann Bahr seine Schrift von der „Überwindung des Naturalismus" schrieb, Hauptmanns „Versunkene Glocke" erschien, Munch zum erstenmal in Berlin ausstellte und die Russen und Nordländer in Deutschland ihren Einbruch begannen.

3. „Beratung." (1893.) Der Auftakt am Wirtshaustisch. Männer mit geballten Fäusten in der Ecke einer Schänke sitzend. Die Tischplatte ist hell beleuchtet. Ihr Widerschein liegt flackernd auf den bärtigen Gesichtern.

4. „Weberzug." (1897.) Stumm schreitende Männer, Äxte und Hacken auf den Schultern.

5. „Sturm." (1897.) Eine Parkmauer mit großem, schmiedeeisernem Portal. Dahinter das schimmernde weiße Haus des Fabrikherrn. Dunkle



Mütter Steindruck (1920)

Arbeitersilhouetten davor. Hände rütteln am Gitter, ballen sich drohend, Äxte fallen auf die schweren Stäbe. Im Vordergrund reißen Weiber das Pflaster auf und reichen die Steine nach hinten. Wieder ganz auf hell und dunkel gebaut.

6. „Ende." (1898.) In der dunklen Weberstube beganns. In der dunklen Weberstube schließts. Links der riesige Webstuhl, ungeheuer, finster und drohend. Er füllt den halben Raum. Davor am Boden zwei Tote. Ein Weib hockt dabei. Rechts eine offene Tür. Man bringt wieder Einen. Stumm mit hängenden Armen steht eine Frau da. Durch das Fenster hinter ihr fällt das Licht auf ihr Gesicht, das allein voll sichtbar ist. Gram und Ergebenheit stehen darin. Alles war vergebens.

Bald nach der Fertigstellung des Weberaufstandes begannen die Arbeiten zum Bauernkrieg. Studien, wie das später nicht aufgenommene Blatt „Aufruhr" (1899), gehen weiter zurück, ebenso jene für die „Pflüger", das erste Blatt des neuen Zyklus. 1906 erschien es in endgültiger Fassung. In den früheren Versuchen war eine Frau mit hereingenommen, die den Pflug führt, vor welchen zwei Bauern, zu arm, um Vieh halten zu können, sich vorgespannt

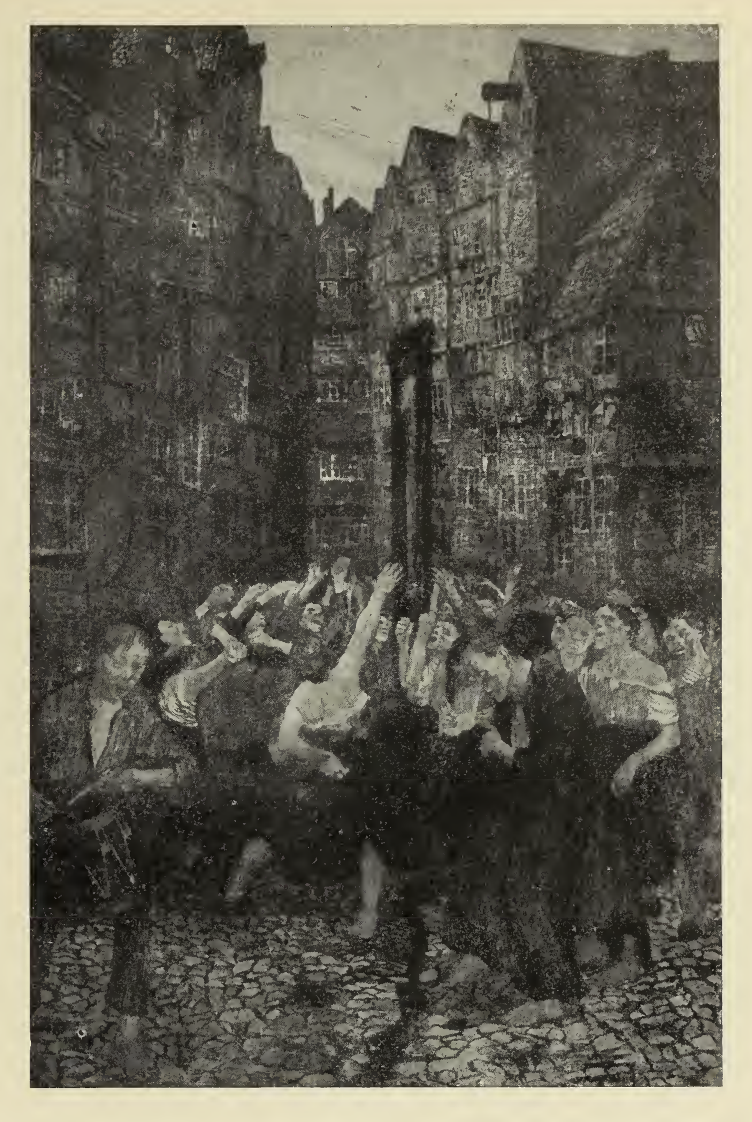


Gretchen Radierung (1899)

haben. Jetzt (1906) ist sie weggefallen. Alles ist parallel zum unteren Bildrand entwickelt. Man sieht nur noch zwei Männer, die mit übermenschlicher Kraft sich ins Geschirr einstemmen. Riesige Horizontalen auf der weiten Fläche der Ebene und auf den hellen und dunklen Streifen des sich endlos dehnenden Himmels. Davor in schwerer Neigung die lastenden Diagonalen der ziehenden Bauern.

2. „Vergewaltigt." (1907.) Auf dem Boden unter Blumen und sich schlingenden Blättern ein Weib, fast nackt, mit gespreizten Beinen.

3. „Beim Dengeln." (1905.) Ein Weib, halb stumpf, halb gramvoll, die Wange an den Rücken der Sense gepreßt.



Die Carmagnole Radierung (1901)

4. „Bewaffnung in einem Gewölbe.“ (1906.) Rembrandtsches Helldunkel. Aus dem Hellen des Tages ins Finstere des Gewölbes untertauchend, eine enge Treppe sich hinaufschiebend durch eine schmale Tür eine unabsehbare Menge Bewaffneter. Helme, blitzende Speere, Hellebarden, krumme Messer, Morgensterne. Vielleicht stürmt man durch einen geheimen Gang eine adelige Burg. Haß und Gier auf allen Gesichtern. Technik der Reflexe, des Flackernden, Unheimlichen.

5. „Losbruch.“ (1903.) Bei weitem das stärkste Blatt der Serie. Wie ein Keil stößt diese Bauernmasse nach vorne. Die Jungen voran mit weitauf-



Pflüger mit stehender Frau im Vordergrund — Radierung (1905)

gerissenen schreienden Mündern. Wilde, halb vertierte Gesichter. Sensen und Dreschflegel. Im Vordergrund aber ein Alter mit breitem gläubigen Gesicht, die Kinderaugen auf die Frau gerichtet, die in riesiger Rückensilhouette als einzige Vertikale links vorne steht und mit erhobenen Armen zum Kampfe aufruft. Ein für die Mechanik der Kollwitzschen Szenen sehr charakteristisches Blatt.

6. „Schlachtfeld." (1907.) Nacht. Nackte Tote überall. Eine Frau wie ein schwarzer Block, gebückt in der Mitte. Mit einer Laterne leuchtet sie unter die Toten und berührt mit der Hand ein Gesicht.

7. „Die Gefangenen." (1908.) Der gewaltige Schluß. Gleich einer Herde im Pferch zusammengetrieben, herkulische Männer. Alle gefesselt, breitbeinig trotzig oder finster brütend, leidend oder stiernackig, zerknirscht oder hohnvoll gemein. Ein halbwüchses blondes blasses Büblein ist schlafend umgesunken, vielleicht ohnmächtig. Fallen kann es nicht, dazu ist kein Platz. So liegt es halb über dem Seil, daß die Aufrührer zusammenhält. Alles in bewegten, rasch atmenden Linien gehalten. Schatten und Licht ungleichmäßig verteilt.



Überfahren　　　　Vernis Mou (1910)

Schon 1901, immer aus demselben Geiste, der die Künstlerin zu „Germinal" geführt, war ein grandioses Blatt entstanden, „Carmagnole" genannt. Paris 1794. Die alten schmalbrüstigen Häuser um die Place de la Concorde. Sie scheinen sich zu biegen, und zu schwanken vom Geheul der Megären, die die Guillotine umtanzen, welche dunkel aufsteilt an der Ecke des Platzes. Zwei schwarze Balken, oben durch ein Querholz verbunden, finster und drohend vor dem Flimmern der altersgrauen Fassaden. Halbnackte Körper, ausgemergelt von der Not des Lebens, von Geburten und Arbeit. Dünnhaarige Köpfe mit breiten Backenknochen und zahnlosem Munde. Alle Arme sind aufgereckt der Mordmaschine entgegen, und die Fäuste ballen sich in sinnloser Wut. Im Vordergrund rechts zwei Frauen, mager und verhärmt. Die Augen sind geschlossen, der Kopf ist rückwärts geneigt. Hingegeben singen und tanzen sie mit im gleichen Rhythmus: „Madame Véto avait promis". Und es ist, als ob jetzt alles gut werden müsse. Derselbe zur Religion erhobene Glaube an den Sozialismus, der aus Germinal entgegenweht.

Liest man heute das Zolasche Buch, so empfindet man, wie es im Grunde dessen Stimmung ist, die sich im ganzen Oeuvre von Käthe Kollwitz erhalten hat, wie übrigens auch Hauptmanns Weber ohne Germinal einfach

nicht denkbar sind. Es ist die künstlerisch gestaltete Lehre der französischen Aufklärungsphilosophie von der ursprünglichen Güte der menschlichen Natur, die allein durch die Ungerechtigkeit der sozialen Ordnung, kurz gesagt, durch die Kultur, ins Böse verkehrt wird. Zola geht als gewaltiger, verstandsmäßiger Regisseur antithetisch vor. Im Anfang des Buches wird die Familie des Maheu geschildert, gutartig, geduldig, fleißig, sparsam. Während des Aufstandes, zum Äußersten getrieben durch die Lohnabzüge, rasend vor Mordgier, Blutdurst, Gewalttat. Ohne jede verbindende Nuance. Catharine, die eine Heldin des Buches, ist im Anfang zarteste Weiblichkeit, Hingebung. In der Mordszene im Schacht schaut sie ungerührt zu, wie Etienne ihrem Geliebten den Schädel zerschmettert, und wirft sich ihm dann blutbrünstig in die Arme.

Anders bei Käthe Kollwitz. Ihrer weiblichen Psyche liegt diese überspitzte Gegenüberstellung nicht. Sie verbindet. Auch in der schrillsten Szene menschlicher Verkommenheit, Verrohung, wird irgendwo das ewig Gute der wahren Natur gezeigt. Alle Gestalten, die die Künstlerin geschaffen, umfängt das gleiche Erbarmen. Auch über dem letzten vertierten Bauern liegt ein Schimmer von Menschentum. Alle sind arm, elend. Überall ist Leid, selbst in der Liebe. Aber als ein Pfand höherer Bestimmung, reineren Seins kehrt immer wieder das Thema der Mütterlichkeit. Wenn die christliche Kunst vergangener Jahrhunderte in dem seligen Lächeln der Madonna die in irdischer Gestalt sich offenbarende Göttlichkeit gezeigt hat, so spiegelt sich im Gesicht der ihr Kind betrachtenden Proletarierfrau die von allen Schlacken erdenhaften Schmutzes befreite, zum Göttlichen verklärte Menschlichkeit.

HEINRICH ZILLE

VON

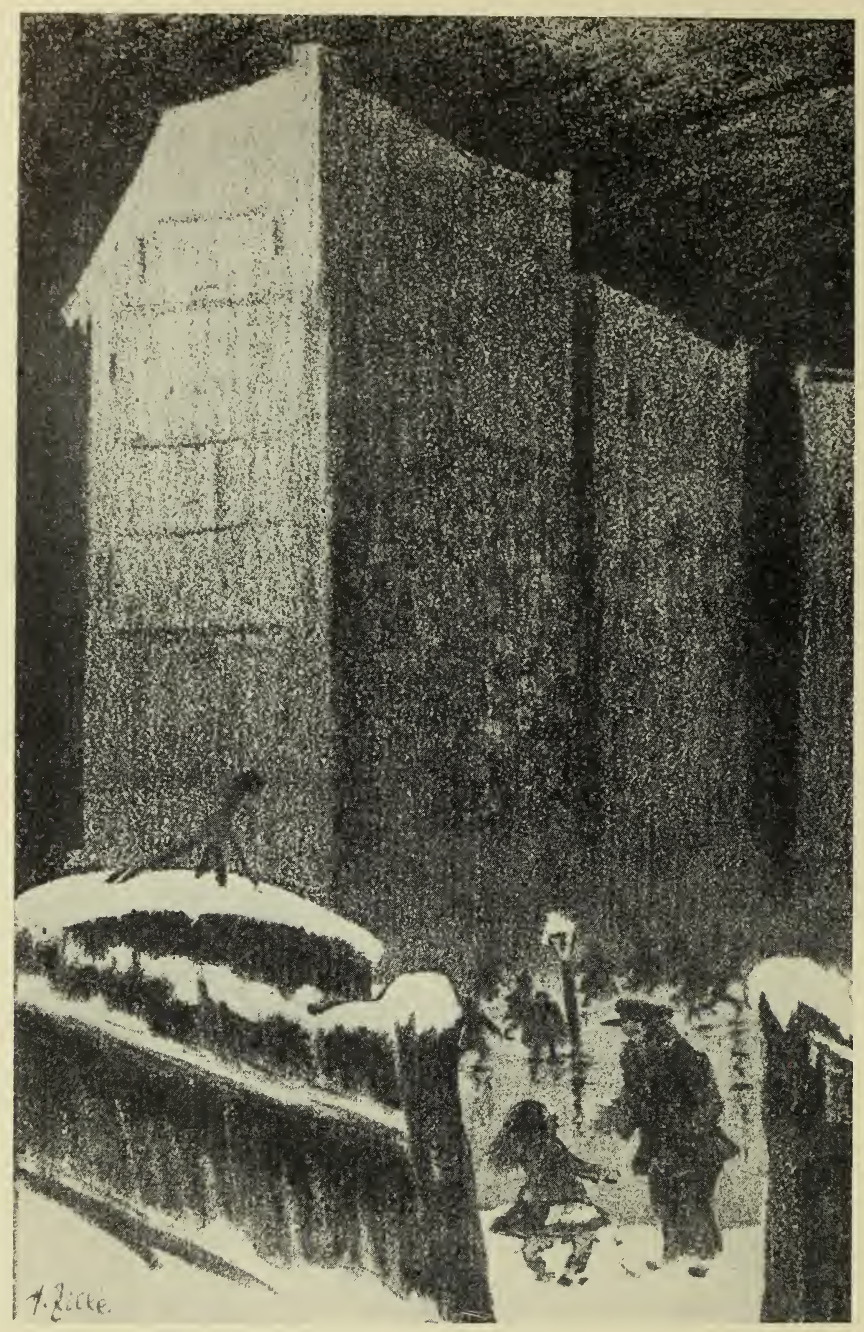
ADOLF BEHNE





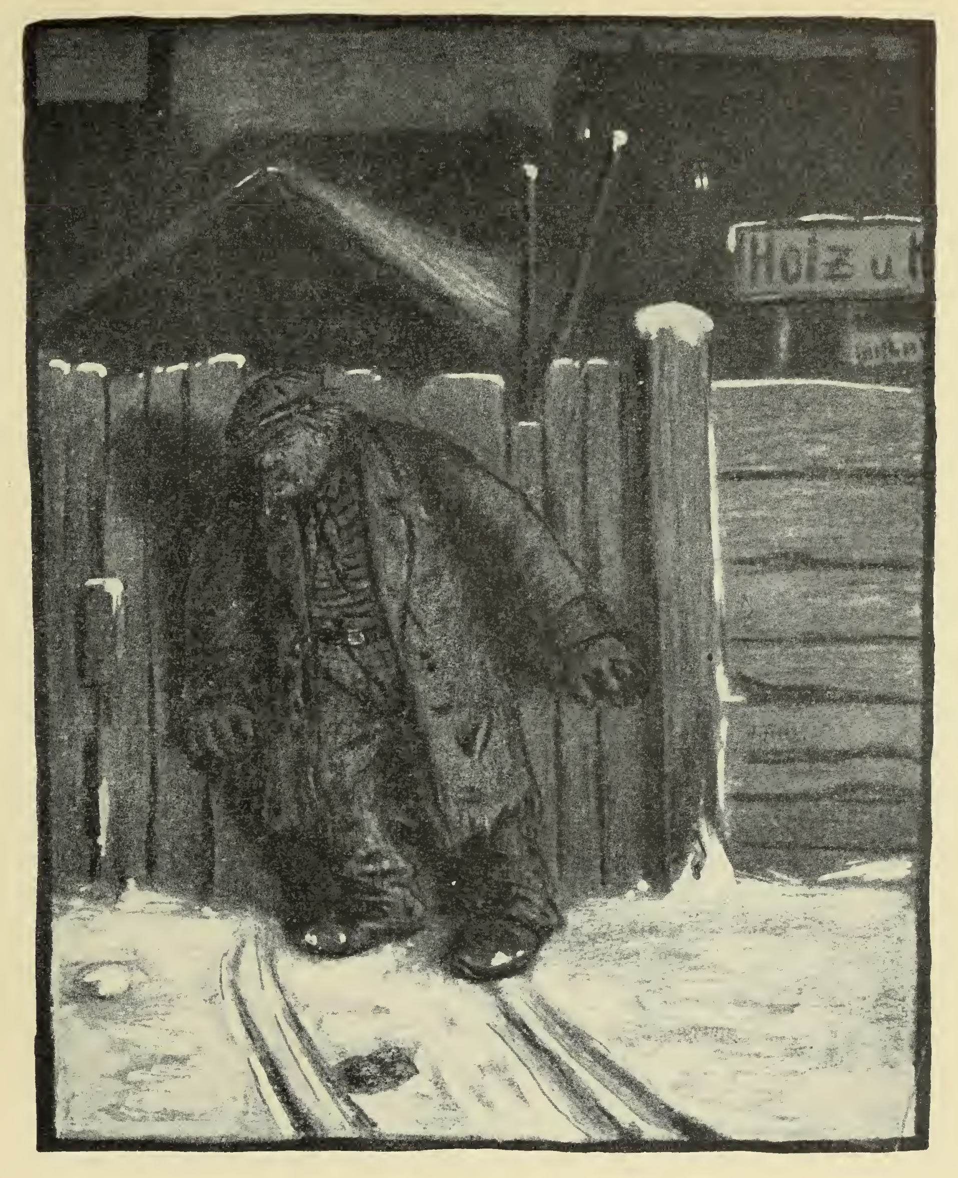
Der Kinderwagen Zeichnung

Jugend eines Proletenkindes. Der Vater, Goldhandwerker, lange Jahre im Schuldgefängnis. Die Mutter macht mit den Kindern bis in die Nacht hinein aus Tuch und Pelzresten Schweinchen, Katzen, Hunde, Mäuse. Nachmittags, nach der Schule, werden die Tintenwischer an kleine Schreibwarengeschäfte straßauf straßab verkauft. Dazu die verschiedensten anderen Berufe: Verkauf von Theaterzetteln, von Bierflaschen usw. „Vom versoffenen Kommodentischler im Keller des Vorderhauses bis zur Rohrstuhl flechtenden blinden Frau in dunkler Kammer vier Treppen hoch im Hinterhaus . . . überall wurde ich der Vertraute."



Großstadtwinter Zeichnung

Der Junge sah vieles, und er sah kritisch. In einem Pfennigbazar waren ihm Hogarthsche Stiche aufgefallen und hatten ihn gepackt. „Ich verglich den Inhalt der Bilder mit dem Leben, das ich um mich sah.“



Der Betrunkene — Zeichnung

Lehrzeit als Lithograph. Abend-Akt ... Arbeit im graphischen Gewerbe, in Lichtdruck, Zinkographie und Photogravüre.

Verhaßte Militärzeit. Häufiger Dienst als Militärposten im Zuchthaus.

Heirat und Kinder ... Zeichnungen für illustrierte Blätter.

Der Dreiundvierzigjährige stellt zum ersten Male aus.

Widerstände, Erfolge. Arbeit, Arbeit. Allmähliche Popularität ... Offizielle Anerkennung — Ruhm.

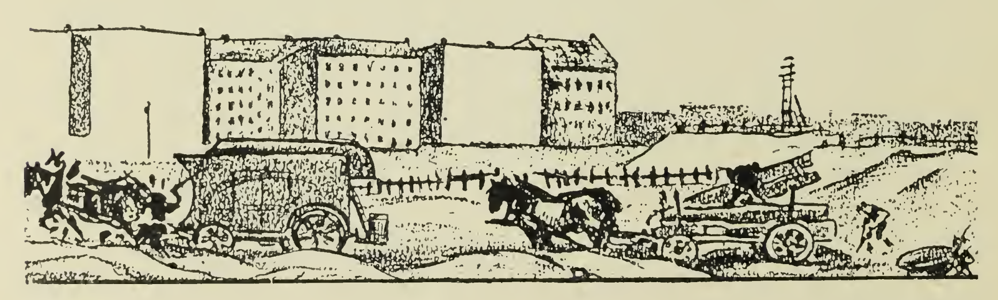


Mütter und Kinder Federzeichnung

Heinrich Zille ist weder der erste Künstler, der Proletarier zeichnete, noch der erste Künstler, der aus dem Proletariat kam. Aber durch ihn stellt sich zum ersten Male das Proletariat selbst dar. Denn Heinrich Zille hat sich nicht vom „Proleten“ zum „Künstler“ entwickelt, sondern der Proletarier ist schöpferisch geworden und ist Proletarier geblieben. Der einzige völlig unakademische Zeichner dieser Zeit ist über den Künstler nicht zum Bürger geworden ... vielleicht, weil er, wie er selbst später als „merkwürdig“ notierte, niemals, auch als Kind niemals gegen den guten, den wohlsituierten Bürger Neid empfand.

Zille liebt seine Arbeit. Wie er stolz darauf ist, daß die Hand seines Vaters noch lange bei den besten Juwelieren in gutem Andenken stand, so führt er selbst jede Aufgabe mit treuester Hingabe aus, mit peinlichster Kritik, mit nie nachlassender scharfer Selbstprüfung ... selten, vielleicht nie mit sich zufrieden — aber um so offener für jede fremde Leistung. Arbeit ohne Freude an der Arbeit wäre ihm schlimmstes Übel. „Es heißt: sehen und arbeiten.“ Jeder Strich ist wichtig, wird abgewogen, korrigiert, neu versucht, immer wieder bedacht; für jede Einzelheit werden die eingehendsten Studien gemacht.

Und doch ist für Zille diese Arbeit, dieses zeichnerische Handwerk nicht Selbstzweck, sondern ein Mittel. Die Arbeit geht ihm vom Leben aus — nicht, um tot in einer Galerie zu enden, sondern, um wieder Leben zu werden. Das, was ihn ganz und tief erfüllt, was seine Arbeit erst antreibt und leitet und



Vorstadt Federzeichnung



In der Destille Zeichnung

sein Herz in Bewegung hält, das sind nicht ästhetische Vorstellungen und künstlerische Ideale, sondern die harten elementaren Gesetze des Proletariers: Aktivität, gegenseitige Hilfe, Solidarität.

„Was ich als Kind sah, mitfühlte, im Lauf der Jahre miterlebte und festzuhalten versuchte, sollte denen, die da unten abseits stehen, und die eine Welt für sich bilden, die man immer bekämpft, aber nicht heilt, helfen."

Zille hat eine schärfste Tendenz: zur Wahrheit. Er sieht das Ganze, setzt nichts hinzu, verschweigt nichts. Und eben darum wurde er zunächst schwer verstanden. Der Bürger sieht den Proletarier lieber in der edlen Sentimentalität der Käthe Kollwitz . . . vielleicht „lieber" auch deshalb, weil bei ihr der Prolet ewig passiv ist, Lieferant schöner, ergreifender — und geduldiger Märtyrerköpfe.

Zille steht zum Proletariat weder als Sozialdemokrat, noch als Kommunist — sondern als Proletarier: „Seitdem die Kommunisten das sagen und verfolgen, was früher die Sozialisten tun wollten, aber nicht getan, bin ich Kommunist."

Selbst gemischt aus Zartheit und jäh drohender Wildheit kennt er in sich wohl das tiefe Mitleiden einer Käthe Kollwitz, und er kennt wohl in sich die aggressive Erbitterung eines George Grosz. Er ist nicht unpolitisch, hat wenig



Am Bretterzaun Zeichnung

Achtung vor Künstlern, die als Revolutionäre begannen und heute ihren Namen nicht für den Kampf des Volkes einsetzen mögen. Er ist politisch links, radikal links. Aber Tendenz im Sinne von Parolen kennt er nicht, weil er weiß, daß alles nicht frei und vollkommen und absolut Wahre verdirbt,



Verzweiflung Zeichnung

statt zu bessern. Mitleidspolitik, weil sie halbe Wahrheit ist, hilft nicht weiter. Aber auch Gewaltpolitik ist nur die halbe Wahrheit. Indem sie Wahrheit und Erkenntnis bedingungslos sucht, ist seine Kunst Tendenz, die durch „Tendenzen" nur gehemmt würde. Schon das Gefühl, etwa durch eine noch so geringe Unterstreichung des Elends tendenziös auf Mitleid gearbeitet zu haben,



Vor der Türe Zeichnung

ist ihm unerträglich. Was nicht absolut wahr ist, ist nicht lebendig, und was nicht lebendig ist, ist dummes Zeug.

Die vom Bürgertum zum Proletariat kamen, sind eher tendenziös als Zille, der Proletarier, der nie die Verbindung verlor, der heute wie immer fühlt als Proletarier. Ein großer Künstler . . . aber was verbindet ihn mit der Kunst der Zeitgenossen?



Liebespaar — Zeichnung

Er ist kein proletarischer Klassen-Philister. Er hat Freunde in allen Kreisen, hat tiefen Respekt — und treffendes Urteil — vor jeder künstlerischen Leistung. Aber doch ist er ganz tief verbunden seinem „Milljöh“. Einer in unendlicher Kette Namenloser, nehmend und gebend, mit Freude immer gebend, aktiv, helfend, solidarisch.

Durch Zille stellt sich das Proletariat selbst dar.

Auch als Zeichner ist er der Vertraute Aller. Er lebt mit der Masse. Es gibt keine Sorte von Menschen, die er nicht kennt. Er weiß ihre Schicksale, ihre Heimlichkeiten, ihre Tricks und ihre Exzesse. Und er kennt ihre Vereine, ihre Destillen, ihre Lieder, ihre Landpartien, ihre Hochzeiten und ihre Beerdigungen; es gibt kein Menschenschicksal, das er nicht miterlebt hätte. Und er kennt seine Menschen oft von ihrer Kindheit an. Er hat in seinem Milljöh keinen „Standpunkt" und keine „Auffassung", er ist mitten in diesem Leben ein Mitlebender. Er steht nicht beobachtend und zeichnend beiseite; selten notiert er sich mehr als ein paar flüchtige Striche. Er lebt und schaut und sammelt ein unerhörtes Wissen — und arbeitet zu Haus, arbeitet, arbeitet.

Sehr selten hat er ein Modell. Etwa ein schwangere Frau Modell stehen zu lassen oder auch nur von weitem sie zu zeichnen, wenn sie es bemerken könnte, verbietet ihm ein fast schwärmerisches Zartgefühl vor aller Mutterschaft, aller Kindschaft.

Er sieht alle Schicksale ineinandergreifen — und er verschweigt nichts. Nie war ein Künstler nackter als Zille (in unveröffentlichten Arbeiten) — und nie war einer weiter entfernt von Pornographie. Zille sieht nicht Schuld und Verbrechen . . . er sieht Zusammenhänge, sieht ein Leben.

Und alle Wesen in diesem ameisenhaften Leben sind aktiv . . . fast alle. Jeder auf seine Art — mit Ruhe, mit List, mit Gewalt, mit Klugheit, mit Geduld, mit Ausweichen, mit Unsichtbarkeit. Aber aktiv sind selbst noch die Krüppel, die Kranken, die Wehrlosen, die Kinder, die Mißhandelten.

Dies ist ein anderes Leben als „oben", ein anderes, als der Bürger annimmt. Daß dies eine Welt von Menschen sei, die nur Gewalt der Bevorrechteten am Aufstieg zur Gesellschaft hindere — das ist nur ein Teil Wahrheit. Es ist ebensosehr eine eigene Gesellschaft, die anders nicht leben wollte, auch wenn die Tür zur bürgerlichen Gesellschaft geöffnet würde. Das ändert natürlich nichts an unseren Aufgaben, aber es sollte verbieten, sie einseitig sentimental zu betrachten.

Zille sieht sie nicht sentimental. Er sieht sie, wie sie ist, eine eigene Gesellschaft, mit ihren eigenen Klassen und Ständen, auch sie mit Bürgern und Proleten, mit Ausbeutern und Sklaven.

Von dem Leben dieser Menschen gibt Zille ein unerhört reiches und wahres Bild. Er zeichnet und schreibt ein Epos des Großstadt-Proletariats. Denn als Summe vieler Schicksale sieht er ein überpersönliches Schicksal: Proletariat — die Welt unten — ein Jahrtausende altes Schicksal.

Es entgeht ihm nicht, daß der Kleine von einem bestimmten Punkte an wieder Macht über den Großen gewinnt, sobald er nämlich ungreifbar ist. Für Zille sind dies nicht Figuren und Puppen, die der halbwahre Propagandist an einem Zipfelchen faßt und aufspießt, sondern aktive, wollende Menschen, und er zeichnet ihren ewigen Krieg, von dem der Krieg gegen die Polizei der Gesellschaft nur Gefechtsausschnitt an einer Front ist.



Epidemie — Zeichnung

Dabei stellt Zille seine Menschen stets in eine Situation, die sie beredt macht. Seine Bilder sind niemals stumm. Immer geben sie Entscheidungen, Taten, Enthüllungen. Immer ist hier Handlung, Spannung, Wille — auch dort noch, wo es zum tragischen Ende geht. Auch dort, wo die Mutter mit dem Kinde ins Wasser rennt, ein kurzer, bitterer, bewußter Entschluß. Der „Witz" drückt die Situation dann nur noch literarisch aus — und wie seltsam paradox ist dieser Witz.



„Alarm“ Zeichnung

Zille kennt die blutige Leidensgeschichte des Proletariats. Was er gibt, ist ein kleiner Ausschnitt aus dem uralten Schicksal: das Dasein in der modernen Großstadt. Kein sehr versöhnliches Kapitel. Kampf um Arbeit und Bleibe, Kampf ums Brot, abwechselnd Kinderwagen und Leichenwagen. Aber es ist auch bei allem ein lachend überlegenes „Und doch“, ein ewig ehrlicher Optimismus.

Was aber kann der Mensch irgend gescheiteres tun als das Leben bejahen und mit aller lachenden Kraft lieben! Denn Kraft und Macht und Siegesstolz wird alle Befreiungsarbeit nur haben, wenn sie aus undogmatisch heller, aus heidenmäßig lachender Liebe zu allem Leben kommt. Sonst reicht es höchstens zu ein paar Reichtagsmandaten.

Schlimmste Schändung des Lebens ist Heuchelei. Aber wer heuchelt nicht? Ach, es heuchelt jeder, der an Stelle des Ganzen einen Teil setzt und vertritt. Heuchelei ist jede Lebensentfremdung. Das Leben hat keine Teile — nur die durch die Schule und die Bücher gezwungenen Gehirne.

Wer heuchelt nicht? Vielleicht das Kind. Machen wir aber keinen Oskar Pletsch-Engel aus ihm. Das Kind steht mit der Wahrheit oft auf gespanntem Fuße; es ist kein Moralist. Aber es hat meist noch den Mut, sein animalisches Dasein natürlich und also vergnüglich zu finden, des Essens und Trinkens und des Verdauens sich nicht zu schämen, es gern und offenherzig zu tun und um die Wette.

Heinrich Zille liebt das Leben und also liebt er das Kind, und da er die Natur mehr liebt als die Dressur, so liebt er das Straßenkind mehr als das Gouvernantenkind.



Der Umzug Zeichnung

Zu dem Kind der Straße gehört die Mutter, der Schoß, die Brust und die Arme, die das Kind halten und es abhalten. Vater sehen wir seltener. Er ist wohl in der Fabrik, auf Arbeit. Aber ... gehört er überhaupt hierher? Er könnte hier nur Zuschauer sein, und die sind überflüssig. Das männliche Prinzip ist vertreten durch den großen Bruder. Das genügt. Hier handelt es sich um die elementare Lebensbasis: Gebären und Nähren. Der ideologische Überbau, der Mann, die Arbeit, ist eine andere Sache. Mutter und Kind sind doch am liebsten unter sich ... als die materialistische Basis der Geschichte.

Gebären, Nähren und Verdauen und Sterben und die neue Zeugung. Der ganze, nie abreißende Kreislauf des Lebens. Sterben steht auf dem greisenhaften Gesicht des Steckkissen-Säuglings, und die Freude am Geschlecht zeigt schon das strampelnde Kind, das in den Kissen liegt wie in weichen warmen Mutterarmen und lacht.







